INTER DANZA

COORDINACIÓN **NACIONAL** DE **DANZA**



JULIO | 2018 | AÑO 5 | NÚM 54 | COORDINACIÓN **NACIONAL DE DANZA**

INTER DANZA

COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

DIRECTORIO

Hayde Lachino
Editora
Juan Antonio Di Bella
Corrección de estilo
Nancy Elizabeth Morales Muñiz
Diseño editorial
Daniel Lugo
Gestión de archivo fotográfico

Coordinación Nacional de Danza

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
María Teresa Trujillo Posadas
Subcoordinadora Nacional de Danza
Alejandro Castruita
Subdirector Administrativo
Charleen Durán
Subdirector del Programa Nacional de Danza
Gabriel Torres
Administrador del Teatro de la Danza
Martha Herrera
Subdirectora de Vinculación Escolar
y Atención al Público



OBRA: MEMORIAS DEL VIENTO
FOTÓGRAFO: MARCOS GARCÍA

EDI-TORIAL

EN ESTA OCASIÓN TENEMOS UN NÚMERO MUY ESPECIAL, ya que está dedicado a la danza butoh, una expresión artística proveniente de Japón y que en nuestro país tiene grandes exponentes que no sólo han difundido este arte sino que le han dado un sello propio, creando una danza en donde se fusionan tradición y contemporaneidad y que forma parte de la danza contemporánea mexicana.

Los textos que conforman el dossier de este número dan cuenta de historias personales que fueron llevando a cada artista a elegir el butoh como su manera de expresarse. Son testimonios de caminos elegidos llenos de certezas y dudas, de logros y obstáculos, pero sobre todo, de la contribución de cada uno de ellos a la creación de un campo fecundo, de gran experimentación, que ha generado una práctica dinámica en donde abundan obras de gran calidad.

La pasión es una de las marcas que se pueden encontrar en estos textos. Hacer butoh es el resultado de una búsqueda personal de quienes buscan dar forma a un algo indefinido que bulle en el interior y que toma forma cabal mediante el movimiento. El butoh no es un arte, nos dicen ellos, sino la vida misma, un estado de gracia.

En este año se conmemora el 50 aniversario del 2 de octubre de 1968, cuando ocurrió la matanza de estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco. Una serie de coreógrafos han sido invitados por la UNAM para realizar diversas intervenciones en recintos universitarios en donde han ocurrido importantes eventos ligados a la historia moderna del país. Itzel de la Rosa nos cuenta lo que ocurrió durante la primera de estas intervenciones.

En nuestro foto reportaje tenemos una muestra sobre el tango, una danza sudamericana que se practica mucho en nuestro país. Cada vez son más los lugares en donde la gente puede asistir a una milonga para aprenderlo, bailarlo o simplemente disfrutarlo. Así, todas las formas de danza son patrimonio de la humanidad y en cada rincón del planeta encuentran amorosos adeptos.

Como siempre, esperamos que la revista sea de su agrado y que la danza siga siendo un motivo para hacer más interesante e intenso este viaje por la vida.

Hayde Lachino

CONTE-
NIDO

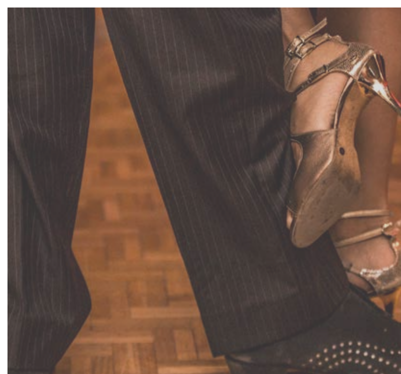












dossier

12

EL BUTOH EN MÉXICO

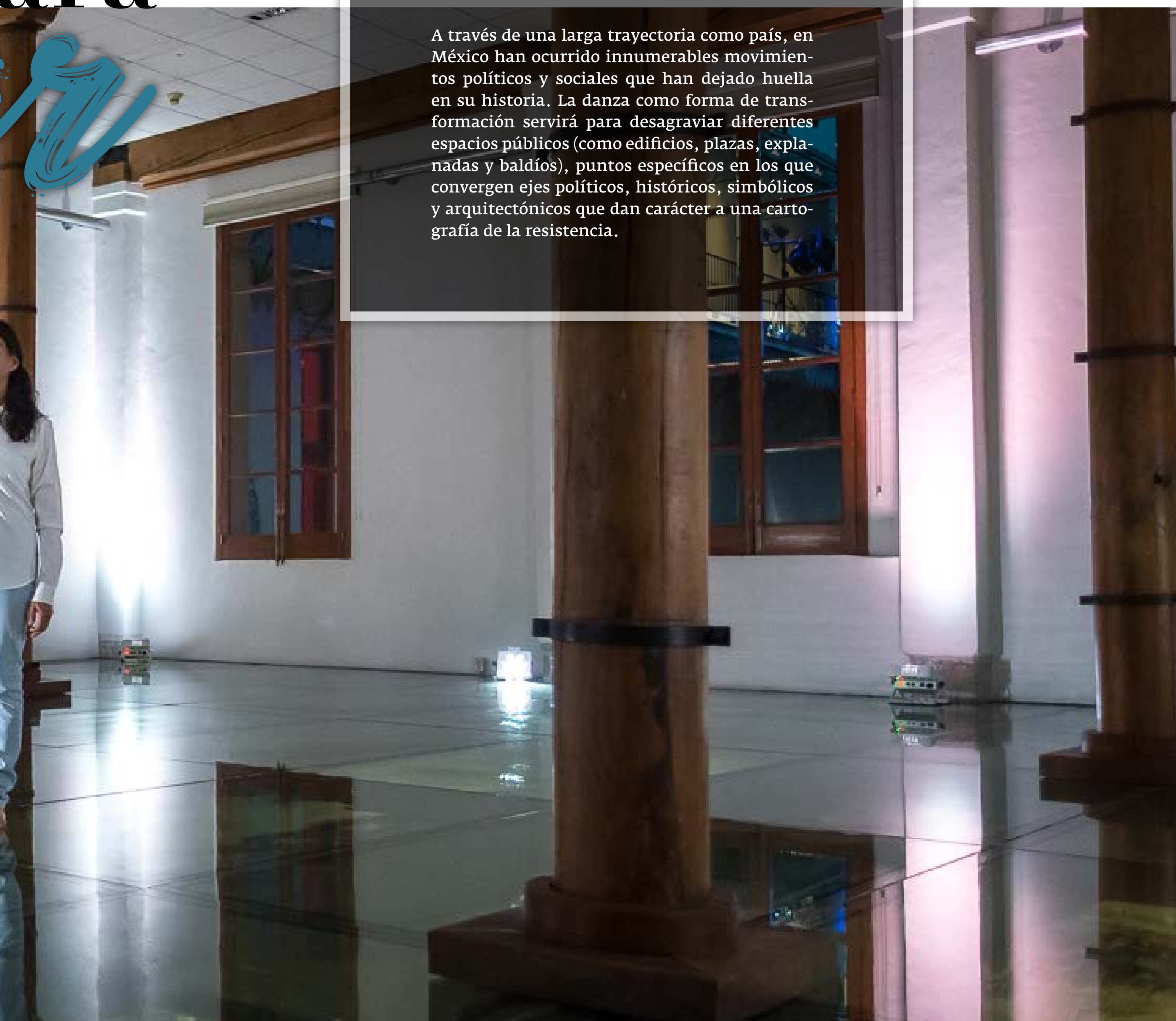
DANZA pa desagravia



POR **ITZEL M. DE LA ROSA**

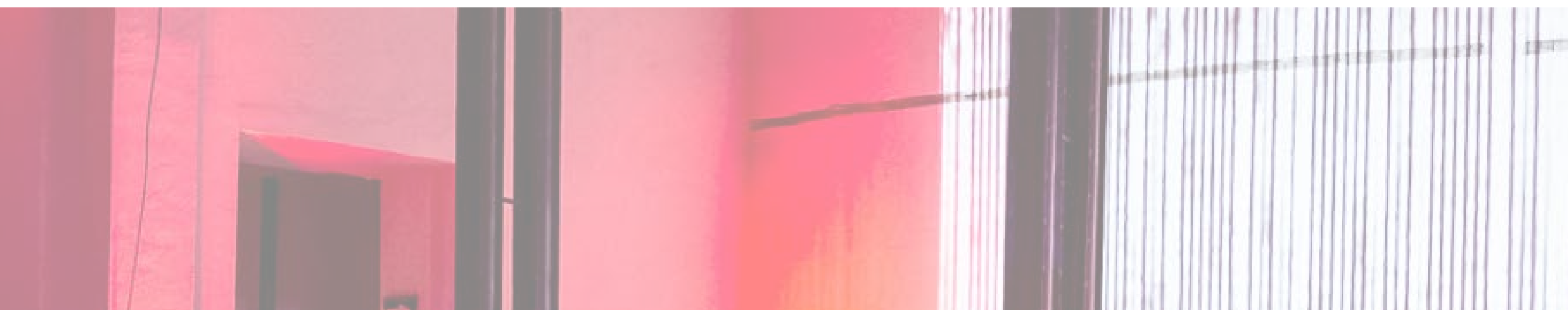
FOTOGRAFÍA: GERARDO CASTILLO

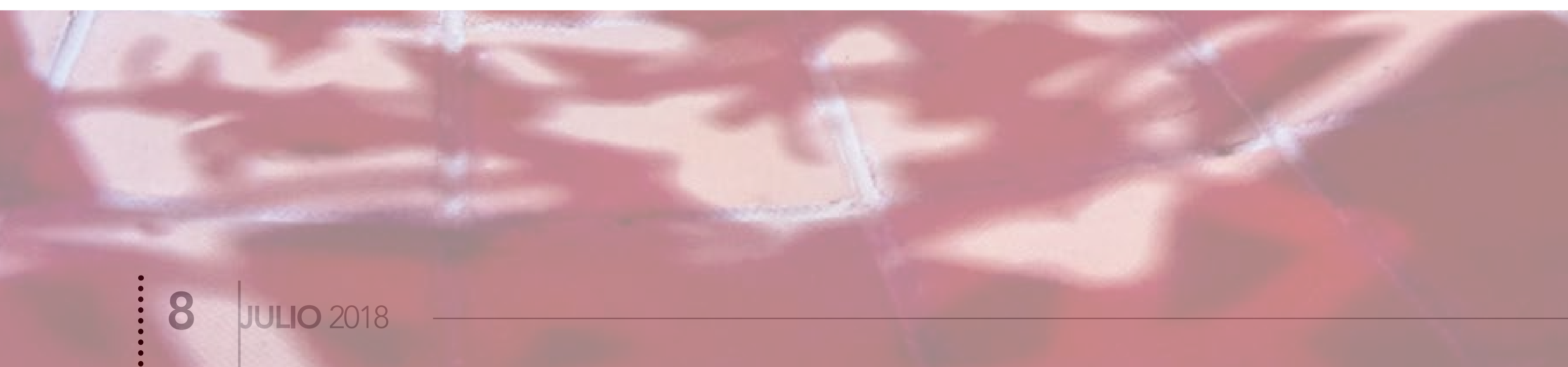
ara

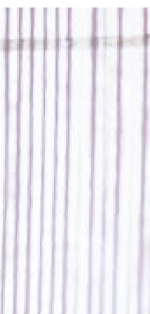


Es muy importante abrir espacios para reflexionar sobre el arte. Qué mejor que incorporar diversas ramas artísticas para la creación de proyectos culturales que nos permitan ver aspectos de la identidad mexicana.

A través de una larga trayectoria como país, en México han ocurrido innumerables movimientos políticos y sociales que han dejado huella en su historia. La danza como forma de transformación servirá para desagraviar diferentes espacios públicos (como edificios, plazas, explanadas y baldíos), puntos específicos en los que convergen ejes políticos, históricos, simbólicos y arquitectónicos que dan carácter a una cartografía de la resistencia.











Cartografía de la Resistencia. Ocupaciones / Desagravios, un ejercicio colectivo de reactivación de la memoria, es un proyecto a cargo de la Dirección de Danza de la UNAM, el cual comenzó tanto por una investigación documental como por la invención coreográfica; esto implicó la participación de diversas instituciones como el Instituto Politécnico Nacional, Fundación UNAM, Escuela Nacional Preparatoria, Palacio de la Escuela de Medicina, Facultad de Medicina y Archivo Histórico de la UNAM.

El concepto se sustenta a través de una hipótesis en donde la presencia corporal de los ciudadanos, reunida con el discurso dancístico, realiza el desagravio de ciertos espacios de la urbe, transformándolos en sitios verdaderamente públicos, es decir, politizándolos. De esta manera, se reconoce que diferentes puntos de la ciudad, marcados por la historia, en cierta forma continúan siendo espacios políticos, y por consecuencia, sedes de resistencia.

La ubicación de dichos sitios define una tipología de mapa político, en donde se describe una cartografía de la resistencia, la cual es necesario recorrer y ocupar para brindarle otro significado, en múltiples sentidos, a través de este proyecto dancístico.

El programa inició con la ocupación dancística del Palacio de Medicina el 23 de mayo, seguido de la intervención, el 13 de junio, del Palacio de Autonomía, sitio en donde hace 89 años, ese mismo día pero de 1929, después del diálogo pacífico entre huelguistas y el gobierno federal, estudiantes de la Universidad Nacional retiraron la bandera rojinegra del balcón del edificio de la antigua rectoría, bajo la promesa de que la autonomía de la casa de estudios estaría garantizada.

Después de casi nueve décadas, la bandera volvió a izarse en ese mismo balcón, pero ahora como parte del concepto de una ocupación coreográfica que involucró a las compañías Colectivo Querido Venado, Ricardo Rubio y el Día D, Magdalena Leite y Aníbal Conde, Galia Eibenschutz y Katia Castañeda, quienes ocuparon simultáneamente cinco espacios de este recinto e interpretaron distintas series coreográficas.

El proyecto busca ejecutar ocho ocupaciones coreográficas en igual número de sitios significativos en la historia de las diferentes luchas sociales de la Ciudad de México. Pretende también tomar esos espacios pero de una manera diferente, si bien con un fin político, pero ahora con una intención estética integrada de danza, expresión lumínica e instalaciones sonoras, entre otras.





Cada ocupación (y concibiendo el verbo “ocupar” en asociación a las tomas con acciones represivas que el ejército y la policía efectuaron en esos mismos espacios), será realizada por diferentes artistas, que ahora constarán de diferentes intervenciones, a través de actos colectivos de re-ocupación mediante el arte de danzar, que buscan la transformación de los diversos sitios emblemáticos que hoy representan otro tipo de resistencias.

Se desagraviará lo que ha sido agraviado, por lo que se retoma la fecha de hace 50 años, en 1968, cuando después de haber culminado en la plancha del zócalo una de las marchas más concurridas del movimiento estudiantil de ese mismo año, los manifestantes decidieron acampar en dicho sitio hasta que el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz comenzara un diálogo.

Aquella respuesta fue brutal, granaderos junto con el ejército ocuparon el Zócalo capitalino y desalojaron a todos los estudiantes en protesta. Minutos después, el silencio invadió el lugar y las banderas rojinegras comenzaron a izarse. Esta tercera ocupación, a cargo de Érika Méndez, será el 30 de julio en el antiguo edificio de la Preparatoria 2 (San Idelfonso 30) con el fin de desagraviar el mismo punto donde se llevó a cabo dicho atropello del ejército un día similar de 1968.

El 18 de septiembre, en la explanada de la Facultad de Medicina de la UNAM, será la siguiente ocupación, a cargo del Taller Coreográfico de la UNAM, en el mismo sitio que ese día, hace 50 años, fue ocupado por tanques del ejército en la toma de Ciudad Universitaria.

La intervención que sigue se llevará a cabo el 19 de septiembre en el Reloj Solar de la Unidad Habitacional Tlatelolco, sitio en donde estuvo ubicado el edificio Nuevo León, que se derrumbó durante el sismo de 1985. La intervención estará a cargo de la compañía Barro Rojo.

Para el 22 de septiembre se planea recordar la feroz toma de la Vocacional 7. Dos días después, a cargo de las agrupaciones Foco Al Aire, Asaltodiario y conjuntos de danza del IPN, tendrá lugar la ocupación de la Escuela Superior de Economía del IPN, en el Casco de Santo Tomás, esto con el fin de desagraviar el lugar que fue testigo de una larga batalla en donde el ejército tomó las instalaciones un 23 y 24 de septiembre de 1968.

Para cerrar este programa y con el fin de desagraviar el lugar que no sólo fue afectado por la tragedia sísmica, sino también por la ambición del sector patronal textil, a través de una instalación sonora, la ocupación se llevará a cabo el 25 de noviembre en el Monumento a las Costureras, en San Antonio Abad. En esta intervención se contará con la participación de la Asociación Civil de Costureras y Costureros 19 de Septiembre.

Retomar los espacios de esta manera libre de alguna manera sana y cura las heridas de la historia. A través de un ejercicio creativo en donde los cuerpos junto con el movimiento son los protagonistas, se podrá generar un debate, en donde se propone hacer una pausa para iniciar una reflexión sobre el contexto de la identidad e historia de los mexicanos.

dossier

EL BUTOH EN MÉXICO



el camino DE LOS MAESTROS MUERTOS

(EL CAMINO QUE ME LLEVÓ AL ENCUENTRO CON EL BUTOH)

POR **GUSTAVO THOMAS**

Butoh es un camino largo y sinuoso, con extrañas ondulaciones en el terreno, ondulaciones que nos dan la sensación de estar perdidos –"meandros" le llaman los poetas–, hoyos ocultos, grutas oscuras y enormes; redes espesas que nos envuelven completamente y dejan ver apenas algo de lo que hay más allá. Sólo unas pequeñas rendijas dejan traslucir algo del inquietante futuro. Es así que tenemos la necesidad de percibir las manos de nuestros fantasmas, aquellos que nos guiarán en nuestra danza. Cuando comencemos a bailar con ellos su danza será la nuestra.

Lo que vi en él fue lo que él me hizo sentir: una atmósfera fantasmagórica y espiritual lo envolvía completamente, había una profundidad en todo su cuerpo que como un magneto me atraía hasta hacerme sentir como si yo fuera también él: moverme con sus extraños y lentos movimientos hasta caer con enorme dificultad al suelo dentro de ese largo vestido negro de mujer elegante de principios del siglo XX, y después aparecer semidesnudo con una túnica que cubría nuestro cuerpo frágil, viejo, débil pero con una presencia enorme sobre la escena.

Al verlo nunca pensé en él como un actor o como un bailarín, no pensé en si había una coreografía o en la belleza –o ausencia– de la escenografía que lo rodeaba (no había ninguna), y no lo hice, creo, porque no me dio tiempo; lo disfrutaba mientras se convertía en una fuente de inspiración para hablar y hablar de su movimiento. La gente que estuvo a mi lado esa noche debió de haberse sentido harta de oír mis impresiones del trabajo de Kazuo Ohno durante y después de esa transmisión televisada de la única presentación que tuvo en el festival cervantino de aquél año. No lo tuve claro al instante, pero desde ese momento la personal impresión que tuve de su actuación sería mi punto de referencia sobre todo aquello que ahora para mí es valioso en un artista escénico.

Yo era muy joven y tenía entonces otro maestro, Antonio González Caballero, quien sigue siendo el primero sin duda, aquél que me transmitió su técnica de la actuación, aquél que me abrió las puertas del mundo teatral y quien me influyó hasta el grado de seguir sus pasos en ser una especie de *outsider* del mundo oficial del teatro y desarrollar mi creatividad a partir del impulso y la razón, del uso de la imaginación a través de la improvisación creadora; pero lo que no tenía yo era un modelo de artista escénico, un *performer* en el más claro sentido del término, y aquél viejo japonés de casi 90 años se quedó plasmado en mi memoria creativa como tal. ¿Por qué no sentí entonces la necesidad de ir a buscar aprender de él? No lo sé, tal vez no concebía



BUTOH GUSTAVO 2011 KAZUO OHNO DANCE STUDIO YOSHITO OHNO AFUERA DEL ESTUDIO CON SU HIJA MANAGER.

dejar la prometedora carrera que yo estaba comenzando para aprender esa otra, tan extraña y poderosa, a su lado; tal vez no quería traicionar a mi primer maestro.

A su lado, me había convertido en actor, dramaturgo, director teatral, investigador de artes escénicas, había transmitido su técnica de actuación, dado conferencias sobre mi trabajo y el de otros; a su lado comencé a explorar otros maestros y campos de la actuación y la escena pasando del teatro comercial al llamado teatro artístico e independiente; había sido preparado para el teatro de texto y para el teatro corporal, conocía las técnicas del teatro físico de mayor vanguardia y probado decenas de otras posibilidades técnicas; había creado y trabajado con mi propia compañía durante cinco años. Sin embargo fui perdiéndolo todo. Poco a poco me fui decepcionando de todo aquello que significaba la vida teatral de México y cuando me vino la propuesta de seguir al amor y a la aventura para salir del país y auto exiliarme lo pensé muy poco. Comencé un viaje de 17 años que hasta ahora no se ha detenido y que me ha hecho vivir en tres continentes y viajar prácticamente por todo el mundo.

Nunca había sido yo un hombre muy sociable –grave problema para ser gente de teatro, lo sé– y mi falta de preparación en las lenguas extranjeras me llevaron a un aislamiento casi total de los lugares donde vivía; sí, mi inglés era terrible, apenas manejaba el francés, pero mi árabe primero y mi chino después, tan básicos, nunca pudieron darme seguridad más allá del pedir direcciones, leer un menú o decir irónicamente a los locales que no hablaba el idioma precisamente en el idioma que no hablaba. Cuando González Caballero murió en 2003, yo vivía en Beirut y su muerte evidentemente me dejó una sensación de orfandad e impotencia, y los siguientes siete años los viví en una especie de vacío profesional, no sabía más quién era yo ni qué debía crear. Después de su muerte y en la lejanía estaba profesionalmente solo y vacío, sin mi padre creativo y sin una lengua para expresarme.

La soledad provoca pensar mucho, y sufrir otro tanto más, uno comete también muchas estupideces y se pasan los años entre la incertidumbre y la duda. Entonces "sentí volar sobre mí la sombra del ala de la imbecilidad", sentí que había llegado a un punto en el que necesitaba un cambio, en el que podía perder todo si no hacía lo necesario por retomar las fuentes de mi creatividad y un camino que me hiciera volver a sentirme funcional y satisfecho. Ya muchos conocerán esa sensación.

Jerzy Grotowski hablaba de que cada vez que uno estuviera perdido –o solo en duda– lo más sano era regresar al primer día, a aquella primera ocasión cuando uno sintió que comenzaba algo, porque ahí estaba la fuente de nuestro impulso creativo. Hice el ejercicio y regresé a aquél primer día creyendo que iba a encontrar a mi primer maestro y a su técnica, a mi primera escuela donde me educaron para ser actor, pero resultó que el primer día no fue ese que yo esperaba, mi primer día fue aquella ocasión en que descubrí en la transmisión en vivo de la función de Kazuo Ohno su trabajo sobre la escena y escuché por primera vez la palabra butoh.

Era claro entonces que debía ir hacia él, conocerlo, seguir sus pasos, aprender de él y de su trabajo, así que comencé a tomar talleres de butoh con alumnos suyos en Canadá, donde yo vivía por ese entonces, mientras ahorraba lo más posible para poder irme a Japón. Ya no había posibilidad de ser que traicionaba a mi primer maestro, yo había cerrado el capítulo con él cuando publiqué un enorme trabajo que reunía toda su técnica de actuación en un libro y vivía con todo aquello que me había transmitido como una filosofía de vida creativa: el impulso y la imaginación creadora, la improvisación y la sensación de unidad sobre la escena.

Cuando tuve el dinero para viajar y llegué a su estudio en Kamohoshikawa, un pequeño pueblo en las afueras de Yokohama, en mayo de 2011, Kazuo Ohno ya había muerto. Durante una función a sus 93 años tuvo un derrame en uno de sus glúteos que lentamente lo dejó imposibilitado para usar sus piernas y a esa edad el camino lento hacia la muerte se fue aclarando para él y para todos los que le rodeaban. Fue una agonía que en la era del internet los interesados en él podíamos seguir casi paso a paso: alumnos y admiradores subían videos, fotografías y recuentos de sus visitas a su casa y estudio, veíamos sus extrañas presentaciones donde él hacía su butoh desde su silla o tirado en el suelo arrastrándose, veíamos cómo algunos alumnos suyos le bailaban al lado de su cama agonizante; vimos en esa maravillosa fotografía que le tomó Seiji Tanaka aquél beso que le dio Pina Bausch en su visita de despedida sin saber que iba a ser ella la que se iría antes que él; pero para junio de 2010 el segundo maestro originario del butoh ya había muerto y esta disciplina había ya perdido a sus dos maestros originarios.

Ahora puedo preguntarme qué fue lo que me hizo continuar con mi deseo de ir a su estudio aun sabiendo que él ya no estaba más ahí.

Durante los primeros talleres con mis guías de butoh en Canadá, Denise Fujiwara y Jocelyne Montpetit, me sucedió algo extraordinario, fui descubriendo el placer y la fuerza de aprender a través de la línea directa de los maestros (otra mención de Grotowski). Explorar los ejercicios de butoh y oír hablar de sus primeros maestros me


BUTOH GUSTAVO 2011 KAZUO OHNO DANCE STUDIO PRIMER VISTAZO AL ESTUDIO

hacía sentir feliz y satisfecho como nunca antes lo había experimentado. No sólo tomaba la versión del butoh de estas guías y lo practicaba con profundidad sino que a la vez me transmitían la experiencia directa que ellas habían tenido como alumnas tanto de Hijikata como de Kazuo Ohno y con los alumnos directos de ellos con los que ellas habían también trabajado; obtenía yo así una especie de relación pura con las fuentes del butoh, así que su experiencia se iba convirtiendo también en mi experiencia y esa era la esencia de los maestros muertos. De alguna manera comenzaba a sentir aquello que el mismo Kazuo me había hecho sentir como espectador casi 20 años atrás. No lo sabía plenamente pero experimentaba la muerte del maestro de otra manera. Kazuo Ohno lo decía con gran claridad a sus 83 años en dos diferentes ocasiones:

> *(...) Tengo que admitir que probablemente nunca he logrado nada por mí mismo. Todas mis supuestamente originales ideas las he heredado. Estoy estrechamente ligado a todas esas generaciones que me precedieron.* [1]

1. *Kazuo Ohno from without & within*, Yoshito Ohno.

Esta experiencia me aseguraba que aun cuando el maestro estuviera muerto yo podía seguir bebiendo de su propia fuente, siguiendo sus pasos, descubriendo con él sus debilidades, conflictos y logros; su muerte no era un impedimento para estar con él.

Sabía que en Kamihoshikawa, Yoshito Ohno, su hijo, era quien ahora guiaba las sesiones de butoh en el estudio y no podía haber nadie mejor que él para hacerlo. En aquella presentación en que vi por primera vez a Kazuo Ohno en escena estaba también Yoshito mostrando una enriquecedora oposición al estilo de su padre. Mientras Kazuo era aéreo, fantasmagórico, femenino, Yoshito era un bloque pétreo, masculino, un pilar, un cuerpo en tensión y profunda meditación. Siendo heredero del maestro ya muerto él poseía la línea directa que yo buscaba en mi personal proceso de entrenamiento, pero no sabía que esa línea fuera tan amplia, clara y directa para el butoh en su totalidad, porque Yoshito Ohno no sólo era hijo de Kazuo Ohno y había trabajado con él, sino que había estado desde el inicio del butoh trabajando y aprendiendo también de y con el otro maestro originario, el que muchos consideran el primero y único creador del butoh, Tatsumi Hijikata.

“

(...) gradualmente me fue claro el papel fundamental que desempeña en mi butoh la conciencia de la vida y la muerte. La danza surge de entre ellas. Se basa no sólo en lo que consideramos nuestras experiencias diarias, sino también la vida de aquellos que nos han precedido. Me di cuenta que mi vida no comenzó simplemente en el momento de mi nacimiento. Llevamos a los muertos dentro de nosotros desde el comienzo de la creación. Hemos cosechado los beneficios de sus esfuerzos. Con el tiempo nos convertimos en el conducto de su amor. El butoh se centra en estas preocupaciones. [2] ”

2. Entrevista con la NHK, 1993.

Fue precisamente con él que Hijikata dio la primera función de butoh que se tenga memoria, Kinjiki (Colores prohibidos, basada en la novela de Yukio Mishima), en 1959, y participó en los happenings callejeros que inmortalizó William Klein con sus fotos del Tokio de principios de los años 60 y que ahora forman parte de la mitología iconográfica del butoh ; fue Yoshito Ohno quien tomó como mentor a Yukio Mishima en su acercamiento a la vanguardia misma y quien siguió a los dos maestros del butoh a través de sus carreras y hasta la muerte de cada uno de ellos. Era para mí como beber de una copa con varias bebidas, tenía los mitos, las leyendas y las enseñanzas del butoh de primera fuente, tenía con Yoshito Ohno la transmisión del alma y de la arquitectura del butoh[4].

3.William Klein, Tokyo, 1964.

4.Es una forma en la que algunos investigadores se refieren al ankoku butoh de los dos maestros: Kazuo Ohno le había dado el alma, mientras Tatsumi Hijikata la estructura, su arquitectura. Por otro lado es tema conocido también que Yoshito Ohno era en realidad quien daba las sesiones del taller mientras Kazuo fungía como una especie de consejero; siendo tan impulsivo y caótico, podía no aparecerse en días enteros en las sesiones, mientras Yoshito estaba siempre ahí a la hora para dar la clase. La relación padre-hijo entre estos dos butohkas es tema de un amplio análisis. Yoshito mismo lo trató un poco en *Kazuo Ohno's world from without & within,* y es fascinante lo que ofrece como perspectiva de ser el hijo creador de un genio.



BUTOH GUSTAVO 2013 KAZUO OHNO DANCE STUDIO CUARTO DE KAZUO OHNO DONDE MURIÓ

Pisar el estudio de danza de Kazuo Ohno por primera vez fue para mí una experiencia casi mística, nunca lo negaré. Diviniсé el momento por años, alimentándolo a través del estudio profundo de la vida del maestro y soñando con el encuentro y la asimilación de su trabajo. Ahora incluso dudo si cuando Kazuo Ohno decidió comprar esa casa en las colinas de Kamihoshikawa pensó que en algún momento aquellos que fuéramos a su taller iríamos como en una especie de peregrinación religiosa a encontrarnos con él y su trabajo. Primeramente llegar a Japón no sólo es caro y un viaje muy largo, sino que además tratar de encontrar el estudio en ese laberinto de casas y callejuelas es toda una odisea. Una vez instalado en Tokio debí tomar un tren a Yokohama (entre 1 hora y hora y media de viaje) y de ahí transbordé a una línea más pequeña hacia Kamihoshikawa; al bajar de la estación tuve que caminar hacia la colina y comenzar a buscar entre un laberinto de calles y escaleras que debían dirigirme al estudio.

Todo mundo se pierde ahí y como si se tratara de una serie de pruebas iniciáticas, uno debe de intentar seguir las instrucciones deduciendo lo que no está claro en ella; por supuesto nos perdemos en el intento, preguntamos e insistimos en continuar. Recuerdo que casi fui acusado, por una anciana que se veía muy asustada, de entrar a una casa sin permiso y en otro momento haber estado en peligro de ser mordido por unos perros guardianes de un almacén al que había entrado sin darme cuenta. Al final, cuando me topé con las famosas escaleras los 15 o 20 minutos de subida hacia el estudio se hicieron eternos. Ya frente a la puerta de ese antiguo almacén casero convertido en salón de danza, aliviado y agitado por el cansancio, me quité los zapatos para entrar; me sentía profundamente feliz y satisfecho, con la sensación de haberme ganado el derecho a estar ahí pero tan cansado que nada me quedaba ya de mi personalidad, mi humildad de alumno estaba a flor de piel. Dentro no había nadie aún, giré la cabeza

hacia la casa y en la ventana estaba Yoshito Ohno mirándome mientras lavaba los platos en la cocina, me sonrió saludando e hizo un gesto invitándome a entrar para esperar a los demás.

Sí, pisé el estudio como se pisa fervientemente un templo, me fue inevitable[5] . Es una capilla adoradora del maestro, todo está permeado con la presencia de Kazuo Ohno: fotografías de él y de sus piezas, pinturas, libros, discos, vestidos, trajes, zapatos, máscaras, el piano, su silla vieja de madera, su mesa de té, una televisión y una videocasetera, el espacio vacío de duela que cruje con el peso de quien baila sobre ella. Si no se tienen antecedentes mayores, y eres occidental sin experiencia con los valores del Oriente, seguro parece un tanto exagerado y molesto, especialmente para aquellos bailarines que solo van al butoh a variar su técnica de trabajo y llevan en sus espaldas el cuestionamiento de cualquier mistificación a un maestro y su única búsqueda es la de un entrenamiento físico funcional, pero ese no era mi caso; entraba a caminar sobre el suelo donde caminó el ser que era mi punto de referencia para la creatividad escénica y me disponía a hacer con mi movimiento un acto mismo de invocación. Pensé en sus pies, en sus caídas, en su sudor, en su tiempo gastado en crear ahí mismo, asumía mi fetichismo más profundo y enriquecedor. Oír hablar después que en el caminar del butoh promovíamos un acto de contacto pleno con los muertos desde nuestros pies fue sólo una confirmación de lo que ya había vivido.

El trabajo en el taller tiene una estructura muy simple: Yoshito habla durante el tiempo que considera necesario (puede ser de unos 15 minutos o hasta una hora) y entonces pide que nos movamos en base al tópico que abordó acompañados con una pieza musical que él mismo escoge; observa la improvisación y si lo cree necesario refuerza el tema o pasa a otro y nos pide que nos volvamos a mover. En ese taller no hay juicios sobre la calidad del trabajo, no hay regaños, acaso algunos comentarios sobre lo realizado; hay respeto intrínseco a la jerarquía del guía y a la jerarquía del maestro inicial, y todo responde a una armonía preestablecida a partir de eso. Al final de cada sesión se dan unos minutos en el que se ofrece té y algo de comer. Puedo decir que esta estructura me resultó muy familiar, yo la había vivido con Antonio González Caballero durante los años de sesiones en su taller, pero descubrí que la técnica del butoh que se trasluce en las sesiones con Yoshito Ohno también me era muy familiar.

5.Kazuo en sus memorias nos habla de la primera vez que pisó una catedral europea gótica y su experiencia de caminar sobre las criptas de la bóveda central, y dice que fue una de las experiencia más sublimes de su vida.

En el estudio de Kazuo Ohno se alimenta la inspiración en base a la experiencia creativa del maestro inicial y la fuerza de lo que ahora yo llamo el azar creativo, así como la necesidad de una línea interna para el movimiento, se fomenta el uso de un discurso interior que nos guía durante la improvisación y la conciencia de estar siempre en un acto performativo y no solamente en una experiencia personal de autoconocimiento. Aun cuando Yoshito fue educado en la idea moderna de la coreografía codificada no la aborda en las sesiones del taller, ahí todo es impulso personal y libertad. Esa libertad, tan cara para Kazuo, Yoshito la sigue ejerciendo con plenitud. Aprendemos la necesidad de explorar a diario la experiencia de la transformación espiritual a través del nutoh y, como Kazuo lo repetía, a descubrir bailar en esa delgada línea que está entre la vida y la muerte.

Sí, cuando me hago la pregunta de qué fue lo que me llevó al butoh, ahora puedo asegurar que fue la necesidad de estar en contacto con la muerte y con mis muertos, con esos mis maestros muertos, los que habían sido y los que morirían para serlo. Perseguir la vida que ya se extinguía en ellos y la que los mantiene vivos, dejándome tomar de la mano y ser danzado por su impulso.

El butoh indudablemente y desde el principio ha estado ligado a la muerte y a la oscuridad, no importa si es a partir de la forma codificada o del impulso espiritual creativo, de ahí su extraño estilo estético y su atractiva reacción en el espectador. Más allá del cliché de haber surgido como una reacción a la destrucción provocada por la caída de las bombas en Hiroshima y Nagasaki durante la Segunda Guerra Mundial, como si se quisiera repetir el deambular de esos cuerpos calcinados entre las ruinas (lo que es una poderosa imagen, sin duda), el butoh que Hijikata y Ohno iniciaron se basó en aquello que ya no estaba, en lo que ya se ha perdido y en aquello que se quería acabar; en su Japón de la posguerra era romper con esa sociedad tradicional apabullante hasta la última codificación del movimiento y la conducta, era luchar contra la invasión de las formas y las técnicas del cuerpo y la conducta que imponían los vencedores, yendo a buscar en las fuentes del impulso del movimiento; el butoh se volvió anti tradicionalista y buscó en el pasado lo hereditario biológico y espiritual, en los cuerpos de los seres muertos y enfermos, en su estado de crisis y rebeldía, en aquellos que se movían en los cielos y en los infiernos, ahí en las experiencias de esos cuerpos que se encontraban en la línea de la vida y la muerte estaban las respuestas buscadas.


BUTOH GUSTAVO 2013 KAZUO OHNO DANCE STUDIO, GUSTAVO BUTOH SOLO


BUTOH GUSTAVO 2013 KAZUO OHNO DANCE STUDIO, GUSTAVO BUTOH SOLO

Los surrealistas, según Camus, buscaban amar un hombre que aún no había llegado, mi butoh, también profundamente surrealista en sus bases, parece que busca amar a aquellos que llegaron y que se han ido. Es dejando tomarme la mano por ellos que bailando realizo una continua invocación.

MI OLVIDO

Manos y pies
no tienen humanidad
son como ramas
de cuerpos muertos.

Secas por los rayos del sol
se quiebran como enfermas
al pasar del viento y de los sueños.

Mis pasos creen caminar
pero no avanzan,
se rozan,
y caen;
voces subterráneas
son cosquillas
en mis sucias plantas.

Un hueso
golpea el suelo
-su eco resuena en su placer viejo-
otro, ya vuelto ojo,
se mira
rumiando en su interior,
los dos se azotan dentro de cráneos huecos.

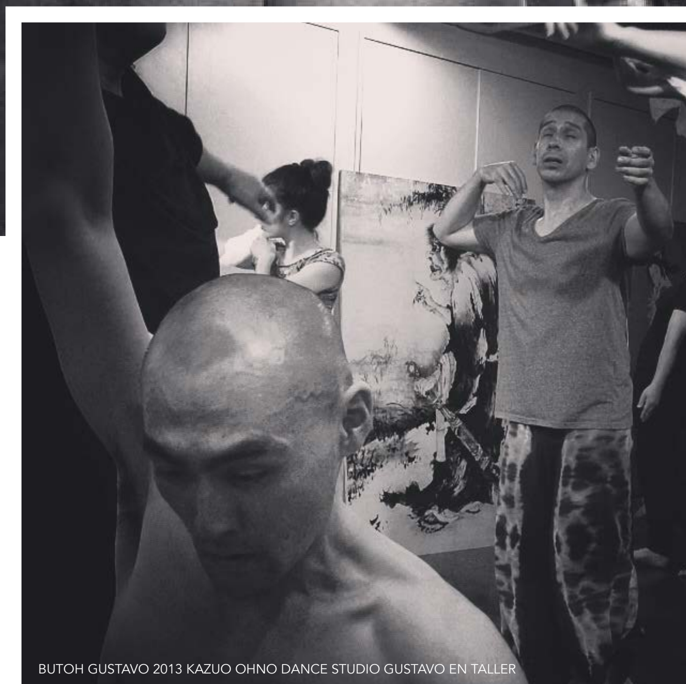
Cada vez que pienso
me detengo,
cada vez que quiero hacerlo
me pierdo.

El olvido libera el movimiento.

Manos y pies
no tienen humanidad
bailan como ramas
de aquellos que nos precedieron.

(Gustavo Thomas © 2016)

BUTOH GUSTAVO 2013 KAZUO OHNO DANCE STUDIO GUSTAVO EN TALLER



BUTOH GUSTAVO 2013 KAZUO OHNO DANCE STUDIO GUSTAVO EN TALLER


BUTOH GUSTAVO 2013 KAZUO OHNO DANCE STUDIO YOSHITO OHNO FRENTE A LIBROS DE KAZUO OHNO


NDRED YEARS OF DANCE

el butoh EN MÍ

POR TANIA GALINDO

¿Por qué el butoh? Desde hace algunos años la danza butoh ha tenido en México una repercusión muy notoria, importante: abrió una puerta para la expresión de los cuerpos dado que, a diferencia de otras técnicas, no requiere que tengan ciertas características específicas, haciendo posible un espacio de expresión y liberación energética para todos.

El butoh me tomó por sorpresa, me provocó, me abrazó, me envolvió, después de la primera sesión no pude ver el mundo igual: hubo que caminar por un par de kilómetros y seguir bailando bajo a la lluvia por tres horas más, y después de esa primera sesión con Diego Piñón nunca nada en mi vida volvió a ser lo mismo.

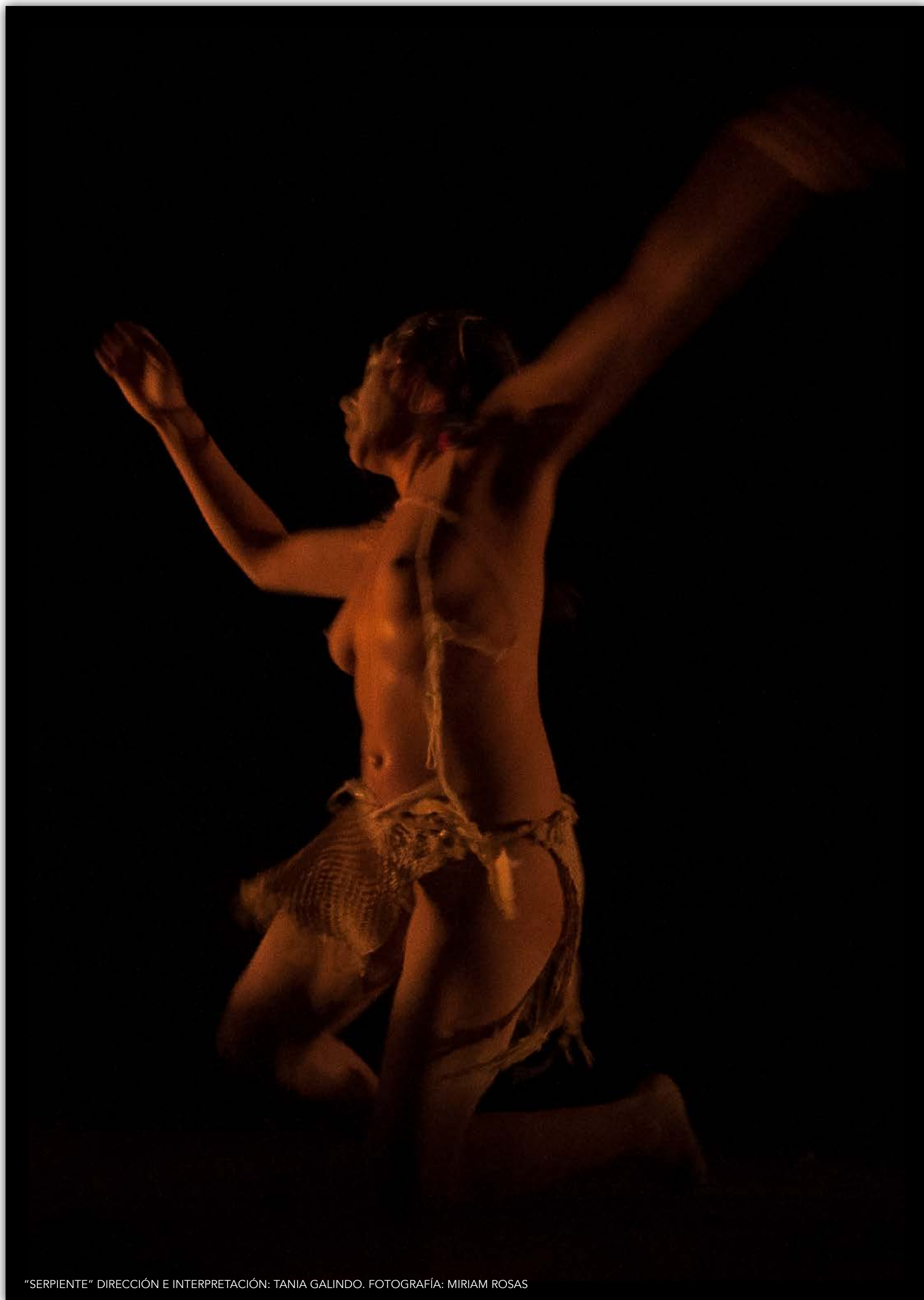
De forma extraña decreté, cuando salí totalmente trastocada "quiero hacer esto de mi vida", y aunque hubo muchas veces que he pensado dejar de hacer butoh, por su intensidad, éste siempre vuelve con algún nuevo reto - propuesta para la escena.

En 1998, con el grupo Viandante, comenzamos a trabajar con Diego Piñón en talleres que organizaba Nora Manneck, donde también participaron otros bailarines y sobre todo actores. Pasamos un año y medio haciendo talleres itinerantes en la ciudad de México en diferentes espacios – después Diego construiría su propio taller en Tlalpujahua, Michoacán. Cada vez que nos encontrábamos en el butoh algo de mí se acomodaba y generaba más preguntas de lo que era. Con Diego Piñón he trabajado intermitentemente desde ese tiempo hasta el día de hoy, ha sido el maestro con quien he tomado buena parte de mi formación.

Antes de hacer butoh estaba muy enojada con el mundo, con la política, con la desigualdad, con la violencia, con la injusticia, con las guerras, son cosas que todavía no comprendo y que no creo llegar aceptar. El butoh me permitió que esa energía explosiva de mi enojo se pudiera transmutar en movimiento, en compasión; rendirme, de agotarme hasta que se transformara, y entrar en el misterio para disolverme en el universo ilimitado de las energías transpersonales, que le daban un nuevo sentido a la danza de mi vida.

En esos momento sentí disolverme y poder hablar con el universo, mi energía tuvo una reacción tan explosiva que me llevó asombrarme de la naturaleza del cuerpo, de la energía tan poderosa que podemos tocar. Muchas veces me he sentido que incursiono en otras realidades, parecido a la ingesta de una planta sagrada, cuando la mente ya no controla y no enjuicia sus procesos, todo encuentra un balance y se crea una armonía que permite imbuirse con el misterio. Y entonces ser la flor que danza, ser el árbol o hablar con la naturaleza, dejar de ser la identidad que soy, para poder ser cualquier cosa.

En el butoh he encontrado la manera de ser libre y de abrazarme con mis limitaciones y mis virtudes, estrujarme tan fuerte para romperme en pedazos y no sentir miedo, de abrazar las cosas que no entiendo, que no conozco, fluir en esa parte transpersonal dejándome llevar por las energías sin juicio, y dejar que la conciencia comande.



“SERPIENTE” DIRECCIÓN E INTERPRETACIÓN: TANIA GALINDO. FOTOGRAFÍA: MIRIAM ROSAS

El butoh para mí es esa voz intensa que provoca, como el golpe contundente que toca tu alma y le pregunta. El butoh siempre cuestiona y para mí en mi danza y quehacer artístico la única regla rigurosa del butoh es siempre tejer a partir de la verdad, las energías y sobre todo la entrega. El butoh es un espíritu libre y así debe mantenerse, por eso cuando se habla que si el butoh es una técnica o una metodología es difícil responder, pues no puede ser visto sólo como un conjunto de técnicas.

El butoh es una gran aventura porque económicamente no es un sustento del que me pueda mantener solamente, siempre tengo que combinarlo con otros procesos. Yo escogí la herbolaria, que conecta al cuerpo, la tierra, los elementos, y por eso también cree Oráculo Verde, que es un espacio de investigación y sustento a través de la herbolaria, comercio solidario y permacultura.

Para convocar a los talleres, he aprendido mucho de dar clase. Estoy segura que para dirigir una sesión de butoh el maestro tiene que ser un provocador profesional, por supuesto amoroso, pero siempre es invitar, estimular, excitar, exaltar la energía en cada uno de los asistentes.

LABORATORIO DE BUTOH EN LA PIRÁMIDE

Comencé dando clase en el centro cultural La Pirámide. Dos años después que comenzara el proyecto de autogestión nos convocaron a varias iniciativas para que propusiéramos talleres, así fue que con disciplinas como el circo, la capoeira, la danza africana, el butoh, por mencionar algunos, llegamos a generar una propuesta alternativa a la oferta de lo que había en las casas de cultura. Por supuesto toda esta serie de talleres eran marginados, por su innovación y extravagancia para esos momentos en otros espacios.

El laboratorio de butoh en La Pirámide se ha mantenido por 11 años continuos; el tiempo que he estado en otros países invito a alguien más a impartir el laboratorio. Muchas veces las primeras clases tengo que comenzar con una o dos personas, para mí es que otras energías nos convocaron para que estemos ahí, y es una misión de la cual soy la que más aprende: a leer los cuerpos, los sentimientos, las energías, las cualidades energéticas, el amor, la enfermedad, la resolución, las metáforas, y por supuesto el mismo tiempo donde me encuentro, las ideas de las obras, las siguientes creaciones, siempre experimentando. Y es volver al origen y a la necesidad primaria que mi cuerpo también tiene que danzar. Poco a poco va surgiendo el grupo, van llegando los que tienen que llegar. Así han pasado diferentes generaciones de grupos por el laboratorio.

El espíritu del butoh para estar vivo, presente y habitándonos necesita que nosotros seamos abiertos y fuera de prejuicios; tomamos el principio que energía es energía y si tengo un sentimiento de pérdida, dolor, odio, celos, el trabajo artístico está en el acto de la transformación, tomar esa energía para transformarla en algo más, ahí es donde comienza el butoh, aceptarnos a nosotros mismos como principio, con todas las limitaciones.

Butoh Chilango es el nombre del colectivo que dirijo, su propuesta dancística toma lo que propone Akira Kasai cuando afirma que el ankoku butoh sucedió en Japón en condiciones muy específicas, por lo cual "Ustedes tienen que encontrar y desarrollar su propio butoh, tienen que ponerle apellido. Cuando yo fui al Museo de Antropología (CDMX) no vi su pasado, sino su futuro". Butoh Chilango nace en Ciudad de México siendo un rizoma de lo que es ser habitante de esta urbe en la actualidad. Buscamos nacer de lo inorgánico y volver a religar los espacios sagrados a través de la práctica del butoh. Butoh Chilango lleva 11 años trabajando en laboratorio, por donde han pasado muchas personas, también organizamos el primer coloquio sobre butoh en la Ciudad de México y el Segundo Encuentro Latinoamericano de butoh.

LA TESINA DE BUTOH

Hace nueve años (para realizar mi tesina sobre el butoh) defendía su importancia en la Coordinación de Estudios Latinoamericanos de la UNAM, ya que el coordinador de la carrera en ese tiempo veía en el butoh un tema menor y sin motivo para ser estudiado (creo que nunca antes había escuchado sobre él). Me costó mucho trabajo y labor de convencimiento para que aceptaran la investigación y la documentación del butoh en México. Finalmente mi tesina ha sido compartida con varios colegas que investigan sobre danza en México y el mundo, más todos esos colaboradores que la han tomado como referencia, ya que en su momento fue el primer documento que dio palabra a algunos butohkas mexicanos y latinoamericanos.
Creo profundamente en el ejercicio de escribir sobre danza, reflexionar, dialogar, dejar registro, conceptualizar, documentar. La tesina de Estudios Latinoamericanos en la UNAM fue la primera aventura que realicé, pero es claro que el tema es muy amplio y sin duda quiero seguir profundizando en este rubro.

EL BUTOH Y LATINOAMÉRICA

Estando en un taller con Diego Piñón conocí a Chika Sakakibara, alumno también de Kazuo Onho, quien me invitó a bailar con él en una de sus piezas que iba a ser presentada en Ecuador y Colombia. Así fue que fui a mi primera



"EL PATIO DE LAS NINFAS ROJAS Y LOS TLALOQUES" DIR. MAURICIO CERVANTES, COREOGRAFÍA E INTÉRPRETE: TANIA GALINDO. FOTOGRAFÍA: EVA LEPIZ

gira internacional. Él regresó a Japón y yo me enamoré de Colombia y volvía cada año para trabajar con diversos grupos de teatro colombianos, con estancias largas; durante siete años viví entre México y Colombia.

Después de una residencia artística en Cali, Colombia, me fui con Serpiente, mi solo de butoh, en la maleta, dando talleres y haciendo funciones por Colombia, Ecuador, Perú y Argentina. Hubo algunas veces que dormí en el escenario de los teatros, muchas en las salas de las casas de otras bailarinas; en fin, un recorrido con muchas aventuras de todos los sabores y una experiencia completamente enriquecedora. El butoh representa de alguna manera al ser originario, es donde éste se conecta con las danzas rituales y peregrinaciones de estas tierras y Latinoamérica, donde cada vez hay más artistas practicándolo, llenando salas, acudiendo a los laboratorios y talleres.

Después de ir al 1er Encuentro Latinoamericano de Butoh, organizado por Susana Reyes en Quito, Ecuador, me adentré aún más en esta investigación que ha sido mi vida, la evolución del butoh en Latinoamérica, ¿Qué es?¿Cómo se expresa?¿Cuáles son los códices que se van haciendo según el país?¿En qué lugares se hace, con qué tipo de personas? En este primer encuentro decidimos que el siguiente sería en México.

Hice un ensayo que fue el 1er Coloquio de Butoh en la Ciudad de México, el cual lo hicimos de forma muy espontánea, singular y sencilla; en ese coloquio se habló de butoh, ¿Por qué y de dónde nace la inspiración para cada intérprete? ¿Cuáles son sus temas, qué dificultades surgen a la hora de la creación? Nos encontramos varias personas y fue un encuentro muy enriquecedor. El 2014 asumí la responsabilidad de dirigir el 2º Encuentro Latinoamericano de Butoh. A pesar de algunos errores y sin financiamiento, entre amigos, fondas, recursos de los grupos participantes, del trabajo en equipo, recursos personales, ¡lo hicimos! Logramos llevarlo a cabo con éxito: tuvimos teatros y laboratorios llenos.

SERPIENTE

Es mi pieza unipersonal; después de padecer una grave infección, surgió la necesidad de crear un espectáculo unipersonal, el primero. Se llama Serpiente porque cambia de piel cada función, porque es el símbolo presente en cada cultura de Latinoamérica, porque es muerte, regeneración y vida. Retoma algunos de los elementos de Metáforas de plástico obra que creamos con Viandante, que fue uno de los procesos que definieron mi formación.

Serpiente es la recapitulación de mis pasos por la danza; en esta propuesta cada vez voy sumando energías, recorridos y experiencias, que forman parte del camino de la serpiente, mi propia vida. La serpiente es de plástico porque es la metáfora de renacer de algo inorgánico; aquellos que nacimos en la Ciudad de México y somos conscientes de la cantidad de basura, emprendemos la búsqueda cada día para volver a religarnos y desde ese punto, salvarnos a nosotros y a nuestro entorno.

Yo soy esa serpiente que busca la conexión con la tierra, mi danza es la forma de caminar el mito, de siempre buscar y preguntar para volver a recordarnos a qué hemos venido:

“

¿Acaso de veras se vive con la raíz en la tierra?
Nada es para siempre en la tierra:
Sólo un poco aquí.
Aunque sea de jade se quiebra,
Aunque sea de oro se rompe,
Aunque sea de pluma de quetzal se desgarra,
No para siempre en la tierra:
Sólo un poco aquí.

Nezahualcóyotl

”



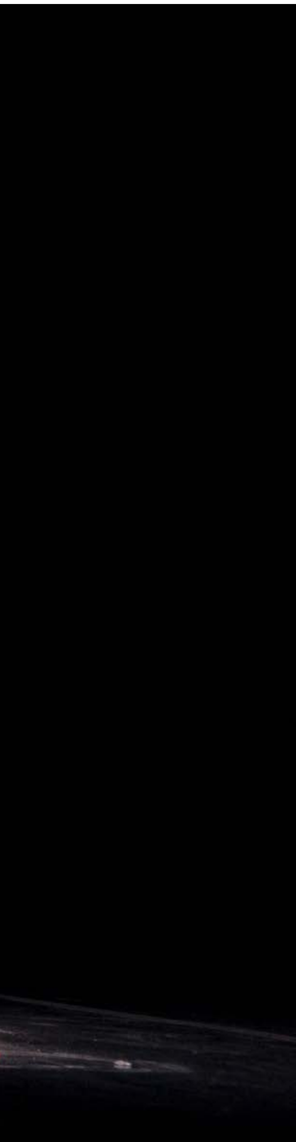
"EL PATIO DE LAS NINFAS ROJAS Y LOS TLALOQUES" DIR. MAURICIO CERVANTES, COREOGRAFÍA E INTÉRPRETE: TANIA GALINDO. FOTOGRAFÍA: EVA LEPIZ



"EL PATIO DE LAS NINFAS ROJAS Y LOS TLALOQUES" DIR. MAURICIO CERVANTES, COREOGRAFÍA E INTÉRPRETE: TANIA GALINDO. FOTOGRAFÍA: EVA LEPIZ



"SERPIENTE" DIRECCIÓN E INTERPRETACIÓN: TANIA GALINDO. FOTOGRAFÍA: MIRIAM ROSAS





"SERPIENTE" DIRECCIÓN E INTERPRETACIÓN: TANIA GALINDO. FOTOGRAFÍA: MIRIAM ROSAS



"SERPIENTE" DIRECCIÓN E INTERPRETACIÓN: TANIA GALINDO. FOTOGRAFÍA: MIRIAM ROSAS


"SERPIENTE" DIRECCIÓN E INTERPRETACIÓN: TANIA GALINDO. FOTOGRAFÍA: MIRIAM ROSAS


"SERPIENTE" DIRECCIÓN E


"SERPIENTE" DIRECCIÓN E INTERPRETACIÓN: TANIA GALINDO. FOTOGRAFÍA: MIRIAM ROSAS


INTERPRETACIÓN: TANIA GALINDO. FOTOGRAFÍA: MIRIAM ROSAS



"SERPIENTE" DIRECCIÓN E INTERPRETACIÓN: TANIA GALINDO. FOTOGRAFÍA: THITO GUTIÉRREZ



mi paso POR EL BUTOH

POR **DIEGO PIÑÓN**

FOTOS CORTESÍA DEL AUTOR, SALVO LAS QUE INDIQUEN LO CONTRARIO

Me he preguntado siempre sobre qué es lo que impacta el interior del ser humano cuando éste percibe y conecta con un acto expresivo-extraordinario de frente a sí mismo, ya sea en el terreno cotidiano, religioso, o artístico –dejando de lado pensamientos, interpretaciones o juicios estéticos–, y se abre una corriente de energía poderosa y luminosa que nos toca sensorial-emocional-espiritualmente, que nos hace vibrar y sentir que uno es lo mismo o parte de lo observado, de lo contemplado, que no hay distancia entre ambas realidades. Lo anterior por supuesto ha de depender del estado de nuestra conciencia, de la predisposición o el silencio interior, de la no expectativa del que observa pero también de la profundidad o intención del que se expone y ofrenda ante una audiencia o en solitario: al final queda en mí la convicción de que es posible convocar múltiples energías y hacerlas confluir en un acto escénico-alquímico donde algo mágico se manifiesta; esto llegó a sucederme en repetidas ocasiones frente a la ofrenda de butoh japonés del maestro Kazuo Ohno.

Y es justo ese "impacto" el punto medular de mi búsqueda creativa hasta el momento; también es el motivo para intentar describir aquí parte de un recorrido que desde mi infancia y hasta el presente he ido compartiendo con muchos otros compañeros de viaje, preguntándome constantemente cómo propiciar el acceso –aunque sea por instantes– a ese estado puro y regenerador que forma parte del misterio de la vida (seguramente también de la muerte), a través de un acto ritual en que se expone lo más profundo del ser desde un estado de inocencia, de humildad y de rendición.

Es por ello importante para mí resignificar términos como lo sublime, incierto, etéreo, mágico, místico, trascendente, extraordinario, misterioso, imperceptible, efímero, anímico, cósmico, e inasible, al pretender una reflexión alrededor de la expresión humana manifiesta a través de cualquier acto creativo, se denomine artístico o no, esto es lo que podría realmente estar en el trasfondo de mi búsqueda.

Desde niño fui influenciado por la fuerza deslumbrante de algunas manifestaciones creativas cuasi-religiosas, donde lo pagano y lo tradicional se mezclaban dejando entrever la sustancia primigenia que les dio origen, así también como las formas populares que fui encontrando a mi alrededor, transitando en dos realidades contrapuestas que me siguieron por muchos años al vivir entre la población minera de Tlalpujahua, Michoacán y el barrio bravo de Santa Julia en el "antiguo" D.F., durante los años 60.

Quizás lo que más afectó a mi sensibilidad de niño fue la autenticidad y la entrega que descubrí, primeramente en la expresión religiosa de mi madre –de la que me volví testigo en su vehemencia y devoción–, lo que representó un gran misterio que fue reverberando y alimentando mi sensibilidad a través de los años.



© RAFAEL PEREZ EVANS

A la vez que observaba las ceremonias religiosas –casi paganas–, de los indígenas que iban a mi pueblo a venerar a la virgen cantando y bailando, del mismo modo fui descubriendo la espontaneidad orgánica del baile popular, principalmente al presenciar el movimiento de los cuerpos que en un patio de vecindad o en una calle cerrada para la fiesta (en los muy populares "tibiris") se deleitaban y extasiaban; esta otra visión de la expresión dancística estuvo muy presente al involucrarme en una real experiencia cinestésica que me conmovió. Dichas memorias marcaron mi impulso por encontrar alternativas de expresión que incluyeran el cuerpo: su poder, su espiritualidad, su capacidad de transformación creativa, curativa y su transmisión sensitiva dentro de una colectividad.

No sólo fui un observador sino que me atreví también a participar, porque sentía las expresiones descritas dentro de mí, porque sentía que era yo quien estaba bailando ahí, digamos que dentro de esos cuerpos –no importando su género–, que se movían de manera inusual en esos "escenarios"; deseaba vivir con los demás la apertura de esa fuerza –inexplicable hasta entonces–, que me hacía vibrar más allá de un canto o un ritmo, y que no sólo involucraba al cuerpo, sino que despertaba también lo espiritual en mi ser.

Así pues, desde edad temprana el sentido del movimiento en mi cuerpo me llevó a considerar que el baile / la danza es en sí mismo un lenguaje sagrado y poderoso para canalizar-trasmitir nuestras cargas energéticas originales y las acumuladas durante el proceso de vida, que nos permite acceder a estados de ánimo subjetivos y profundos que se definen dentro de cada individuo pero que al final del día nos llevan a conectar –reflejarnos también–, en el inconsciente colectivo, en lo transpersonal.

Otra experiencia que me permitió redescubrir fuerzas y cargas ancestrales en mi propio cuerpo lo constituyó el poder de explorarme a través de diversas terapias corporales, pero en particular de la bioenergética, que en los años 70 estuvo en boga como una alternativa terapéutica colectiva *sui-generis*. En 1975 encontré a uno de mis máximos guías de vida: Antonio Cué, digamos que él fue el siguiente gran eslabón de activación de conciencia después de mi madre; de su mano pude recorrer diversos caminos de experimentación corporal e incursionar en procesos cuasi-iniciáticos que me llevaron a descubrir el poder de la energía no manifiesta en la cotidianidad. La bioenergética fue sólo el principio de una interminable búsqueda y encuentros en el basto terreno de la expansión de conciencia a través de la activación del cuerpo y sus expresiones rituales. Surgieron revelaciones y confirmaciones respecto al misterio de la energía en estados





Dark Canyon Photography
by Laura Scheele











de conciencia acrecentada que poco a poco me encaminaron a un estudio más profundo del comportamiento humano mediante sus formas y lenguajes corporales.

El reconocer los estados del ser que habita un cuerpo reprimido, sometido o controlado culturalmente fue otro gran descubrimiento y en seguida la búsqueda de una solución para liberarlo fue el reto a perseguir. Así pude establecer un puente entre la expresión física y distintos grados de conciencia individual-colectiva que implicaban activar o desactivar los mecanismos de auto represión o auto destrucción inhibidos por el entorno socioeconómico-cultural, y definidos bajo patrones masculino-patriarcales de sometimiento. Desde entonces asumí que el movimiento portentoso de un cuerpo que se abre y manifiesta –en cualquiera de sus expresiones–, no necesariamente ha de pretender un reconocimiento artístico, porque es en sí mismo un medio de liberación, de sanación y transformación de energías, un laboratorio vibracional de cargas emotivas originales que pueden verterse al exterior, así como volverse motivo de exploración íntima al interior de nuestro microcosmos.

Mi paso por la universidad me hizo incrementar el enfoque en la comunidad, con la ayuda de las ciencias sociales y el estudio de los sistemas económico-políticos predominantes; comprendí que en gran medida estos han propiciado el repetir formas y protocolos culturales –e incluso artísticos–, alejados del ámbito de nuestras complejas raíces, costumbres y tradiciones mexicanas, de los que no logramos aun escapar en este país, y que muchas veces han favorecido el estancamiento de posibles manifestaciones mucho más libres y evolucionadas. Este proceso hizo más evidente en mí la denigrante condición social de las mayorías y la necesidad de alternativas de expresión antes de que nuestros cuerpos revienten, se enfermen o se auto aniquilen.

El siguiente período fue el de experimentar formalmente distintas opciones de movilidad artístico-corporal, mediante el estudio de técnicas de música, de danza, y de teatro, a través de ello pude constatar con claridad cómo las cargas que los cuerpos acumulan a lo largo de



su domesticación, principalmente en los primeros años de vida y luego en su adultez –cuando se ha generado un significativo anquilosamiento energético–, se mantienen en un terreno inconsciente y soterrado, que aun habiendo adquirido un entrenamiento artístico, un patrón o modelos de expresión refinada, siguen ahí en espera de su exploración profunda.

En mi andar por el territorio de lo "escénico" he de reconocer el apoyo de algunos maestros de danza moderna como Lorenzo Godoy (España), Luis Fandiño, Federico Castro y Bernardo Benítez, que en su momento me facilitaron la comprensión mecánica de las formas dancísticas en las que estaban especializados; pero he de destacar que mis mayores referentes para mirar más allá de la danza establecida lo fueron Graciela Enriquez (Tropicanas), con quién pude destapar mi energía interpretativa lejos de cualquier parámetro de rigor convencional, Cristina Mendoza (Andamio) quien me motivó para acrecentar la presencia escénica incursionando juntos en el ámbito del entrenamiento teatral, y la figura inspiradora de Pilar Urreta (Arcano) que en con su expresión sutil fue una de las pioneras en la introducción de elementos significativos de la artes orientales en el medio dancístico de la transformadora década de los 80 en México.



Por supuesto tengo presentes a los inolvidables maestros de teatro Abraham Oceransky y Morris Sabariego, que junto a la polifacética y venerada maestra Esther Seligson me empujaron a vislumbrar lo que vendría más adelante en el terreno de mi propia expresión orientada hacia lo escénico; de igual manera tengo que nombrar a Susana Frank y al grupo teatral La Rueca, que con su contención y el acercamiento a las corrientes que ellos introdujeron en Mexico, a través de Daniel Prieto (Roy Hart Theater), de Eugenio Barba y del grupo Tascabile, pude dar un salto hacia el encuentro con el butoh japonés hacia fines de los 80.

De este periodo reconozco que la liberación creativa del ser dentro del cuerpo implica una toma de conciencia sobre las cargas emotivas y psicológicas que pueden volverse detonantes en la tarea de interpretación artística con la intención de canalizar esos contenidos –lo que está reprimido–; también entendí que el término "artístico", orientado bajo ciertos principios estéticos, se enfocaba muchas veces en estimular esquemas egocéntricos y vanidosos, dejando de lado la interpretación personal como producto de una capacidad creativa que tendría que estar mucho más presente en las escuelas de arte escénico como tarea fundamental, asumida desde un estado precario y de mayor riesgo venidos de la intimidad personal .

En ese tiempo me preguntaba constantemente ¿cómo destapar la "caja de Pandora" que todos cargamos, cómo ir a las entrañas del ser, indagar y sacar a la luz lo escondido en su sombra interior. Fue en el año 1985 que me encontré con las primeras imágenes de butoh, fotografías hiper expresivas de Kazuo Ohno y de Tatsumi Hijikata, mismas que me intrigaron como parte de un nuevo referente artístico. No imaginé en ese momento que un par de años después pudiera presenciar algo en donde la fuerza interior, lo etéreo y espiritual era convocado por las intérpretes Natsu Nakajima y su compañera Yuriko Maezawa –más allá de la forma o del acto de representación–, en la pieza de danza *Niwa-The Garden-El jardín*, un rito de acceso a un ámbito mágico y misterioso, fuera de los cánones de tiempo y espacio convencionales.

Esta primera experiencia frente al butoh japonés fue sólo el curioso preámbulo en donde Natsu, una aprendiz de los dos grandes pilares de esta tradición, le abrió paso en México a uno de ellos: Kazuo Ohno. Tuve entonces el privilegio de encontrarme con la fuerza de lo simbólico, de una paradoja entre la vida y la muerte, en otro poderoso y sutil rito, hilvanado desde la metáfora de la transformación incomprensible dentro de un cuerpo anciano y desvalido físicamente como el del maestro Kazuo Ohno, que al lado de su hijo –como acompañante y sostén–, me permitieron acceder desde otro ámbito a un estado de conciencia expandida en una ofrenda escénica pura, sublime y cargada de humildad: *The Dead Sea-Water Lilies-El mar muerto y Los lirios de agua* presentadas en el año 1989, al igual que el dueto de Natsu Nakajima como parte del Festival Internacional Cervantino.

Estos encuentros fueron una revelación para mí, llevándome a reconocer que en efecto era posible establecer un enlace entre el cuerpo y el espíritu, entre lo físico y lo etéreo, entre una lógica narrativa y lo metafórico, entre la expectativa de una representación escénica y un acto ritual sin límites establecidos por la razón o el pensamiento, sólo cargados de autenticidad, inocencia e impecabilidad –digamos que esto fue un tercer eslabón para mi conciencia–, y la aceptación de la presencia humana en ese espacio mágico, intuido y percibido dentro de mí con anterioridad.

Desde ese momento mi inquietud por ahondar en el butoh japonés se incrementó hasta que logré ser invitado a un taller de butoh en Japón en el año 1994. En el ínter tuve oportunidad de participar en clases abiertas durante algunos veranos tanto en París como en Nueva York con algunos otros butohkas, particularmente con Ko-Murobushi, Akira Kasai, Anzu Furukawa, Carlota Ikeda, aunque con ninguno logré acceder al ámbito de la "intimidad del alma" como me sucedió con los Ohno y al sentir a Natsu junto a su compañera Yuriko.

Considero que más allá de la sugestión del butoh japonés existe la posibilidad en una aproximación artística cultivada en un estado de creatividad sagrada en donde el ser humano se vuelve sólo un canal expresivo y puede –a través de procesos indescriptibles que implican el acceso a la oscuridad de la psique–, conectar y expandir formas energéticas extraordinarias y luminosas, el estado puro, primigenio, elemental de cualquier ser humano que en condiciones límite es capaz de tocar estados transcendentes al servicio de la liberación, la sanación y la evolución; creo que esa posibilidad la tenemos todos y la describo como parte de un estado no egocéntrico que nos puede permitir ser auténticos y por ende atrayentes.

En 1992, cuando decidí solicitar ayuda a la embajada de Japón en México para ir a "estudiar" con los maestros Ohno, asumí mi básico interés de ir ahí para encontrarme con alguna clave, elemento o recurso que me permitiera entender cómo se lograba convocar esa magia en un escenario, cuáles eran las circunstancias cotidianas en que gente como Kazuo Ohno vivía y de dónde alimentaba ese impulso para ofrendarse desde lo más precario de su







cuerpo y su espíritu, desde eso que podría nombrarse entonces como el "espíritu" del butoh, pero que no era más que el profundo acceso al espíritu extraordinario que en cada uno de nuestros cuerpos habita.

Ahora sé que no es necesario hablar de un espíritu butoh, porque sería tanto como hablar de una tradición iniciática que bajo ciertas condiciones o preceptos asegurara su propagación. Lo que existe es el alma y/o espíritu en cada ser humano, cuyas cualidades son indescifrables pero que efímeramente nos pertenece a todos, que nos impacta y nos hace sentir. Que sólo de la disposición venida de las profundidades de cada cuerpo pueden ser convocadas esas energías extraordinarias –que en el caso de Kazuo Ohno estaban también conectadas con su devoción y creencias religiosas, paradójicamente católicas–; es desde ahí, y probablemente también desde la influencia budista y el peso de las cargas ancestrales heredadas de su cultura japonesa, que pudo mantener un sentido de espiritualidad que emanaba por su piel.
Pienso que para los pioneros del butoh japonés no hubo un motivo más contundente para propiciar una búsqueda y expresión semejante que el de resarcirse de la devastación de la guerra, el de recobrar de las "cenizas" un nuevo impulso de vida, recobrar el aliento después de la derrota y la sumisión frente al sometimiento cultural de Occidente.

Durante los primeros años de indagación en el campo casi inaccesible del butoh hubo un tiempo en que no distinguía bien a bien las diferencias entre el camino explorado por Kazuo Ohno para ir al interior del ser y bailar desde ahí –sólo sintiendo desde el "corazón"–, frente al camino propuesto por Tatsumi Hijikata de dominar una forma expresiva hasta sus últimas consecuencias, y justo a partir del rigor exhaustivo encontrar su límite y tocar la esencia, lo sutil del ser.

Siempre llamó mi atención saber que él, Tatsumi Hijikata, decía que había creado en el butoh (ankoku) una forma exclusivamente para japoneses –los que seguramente habían sido afectados y sacudidos por la guerra–, ahora creo que resultaba totalmente cierto y necesario, aunque la mayoría de los seres humanos vivamos guerras interiores que muchas veces nos devastan o aniquilan tanto como una guerra real.



Hoy en día creo que muchos hemos oído hablar de la inquietud de algunos de los butohkas de la segunda generación, en particular de Min Tanaka y de Ko-Murobushi, pidiendo dejar de manipular o usar el término butoh de la manera en que lo hemos hecho en Occidente, lo que he podido entender cada vez más –sobre todo cuando se ha intentado reducir el butoh a una serie de clichés o acciones estilísticas de representación–, frente a lo que más bien tendría que ser sólo un intento de aproximación sutil y no egocéntrica a un estado atemporal de no pensamiento, desprovisto de una lógica convencional del cual pudiera resultar en una expresión trascendental, etérea, espiritual, en el espacio vacío de nuestra mente, tan sugerido por los maestros japoneses.

Por otro lado algunos de los cronistas y estudiosos japoneses se han referido al butoh en general, y por supuesto al ankoku butoh como expresiones que ya fueron, que las vivieron los protagonistas de su gestación en las dos décadas posteriores al final de la Segunda Guerra Mundial. Entonces sólo ha quedado en la memoria –como parte de la historia cultural del pueblo japonés–, porque sencillamente las condiciones de donde el butoh emergió dejaron de ser y dieron paso a una sociedad japonesa moderna, adaptada y tecnologizada, que en su momento asumió un espacio de transgresión y regeneración con el derecho a manifestarse, a discrepar, a rebelarse frente a todo, frente a la manipulación, al sometimiento económico, social y cultural, a los siglos de represión y disciplina del Japón tradicional, de donde paradójicamente ha surgido tanto refinamiento artístico apreciado por el resto del mundo.

Durante el primer taller al que asistí con Natsu Nakajima pude evidenciar la dificultad que representaba en ella transmitir algo que no se trataba sólo de una simple técnica, forma o lenguaje de movimiento: en sus indicaciones estaba siempre presente el ir más allá del movimiento cotidiano, de las formas aprendidas, de una respuesta mecánica, de una expectativa venida del egocentrismo personal, de los hábitos sin conciencia o incluso frente a la pretensión de aprender butoh. En alguna ocasión nos dio a entender que el butoh japonés no era para nosotros; pero entonces ¿cómo abordar o explicar lo sutil, lo etéreo, lo inasible en el infinito misterio de las expresiones humanas?

Fui comprendiendo que se trataba de algo mucho más profundo, que ella no hallaba cómo ofrecer, salvo a través de su propio movimiento, gracias al viaje interior olvidándose de ser visto, olvidándose de exhibir un movimiento aprendido desde el ego o de la pretensión mental; en ese momento surgió en mi una fuerte contradicción: cuál era el sentido de conectar con la intimidad personal, con la sombra, con la obscuridad de la conciencia y luego pretender demostrar que "artisticamente" se había logrado. Cómo podía realmente ser convocada esa parte mística que me atrajo tanto de los Ohno como de ella misma ofrecida a través de sus danzas cuando la práctica implicaba seguramente un proceso de toda una vida de meditación, contemplación y silencio interior.

Desde entonces creo que Natsu intentó abrirse más para transmitir sobre ese "estado del ser", incluso valiéndose de secuencias formales preestablecidas, como en su momento sabemos lo propiciaba el maestro Hijikata. Después de varias experiencias vividas bajo su dirección entendí que implicaba una ardua tarea cotidiana el convencer a la mente objetiva para construir un puente hacia la sensibilidad, a la espiritualidad, hacia la conciencia no egocéntrica y olvidarse de la idea de moverse como un butohka japonés.





Finalmente, en el año 1992 vino a México la que había sido asistente de Kazuo Ohno durante al menos 10 años, Mitsuyo Uesugui; su presencia resultó para mí un parteaguas al evidenciar a lo largo de su taller la parte esencial del butoh japonés desde su perspectiva. Ella me transmitió más sobre el sentido místico, casi religioso que había encontrado en el butoh como asistente del maestro Ohno, de cómo finalmente había emanado en ella esa expresión del alma desde un estado de desprendimiento de la carne-cuerpo, de una intención de transmutar y transcender la materia. Aquí rescato otra de las metáforas del butoh, la de “un cuerpo que baila, con la mínima energía, casi muerto, despojado de sus atributos físico-egocéntricos, dispuesto a expresar su liberación, su retorno al origen, su infinita expansión, rebasando los límites de la materia y la domesticación civilizada”.

Gracias a ella redescubrí que sólo a través de una autentica rendición, lejos de pretensiones y ambiciones egocéntricas, podría surgir una expresión sublime desde donde comunicar mensajes evolutivos y trascendentes, acercándonos más a ese “estado de gracia”, de inocencia en donde la energía es capaz de recrear por sí misma múltiples realidades, y entonces propiciar también una manifestación creativa para la regeneración y deleite colectivos.
A partir de ese momento se activó mi impulso por ir a Japón para encontrarme con los maestros Ohno y profundizar en lo evidente pero inasible. En el año 1993, en espera de la respuesta a una petición de intercambio cultural a través de la embajada de Japón en México, surgió para mí la oportunidad de participar con el renombrado grupo japonés de butoh Byakko-sha en una pieza llamada *Hibari to Nejaka*, presentada en el Museo de Antropología; esto fue no sólo un privilegio, sino otro acceso al misterio del butoh japonés compartido por esta agrupación desde el ambiente festivo y a la vez místico con el que se preparó el escenario, el maquillaje, el calentamiento corporal.

Me volví una vez más testigo de una dinámica muy japonesa, tan desconcertante como atrayente por su singularidad; cada minuto que pasó antes del inicio de la presentación fue llenándose de un sentido ritual, fui entrenado breve y eficientemente para jugar el rol de un “maestro de ceremonias” que iría cortando el pelo de un infante a lo largo de la obra. Fue como un salto al vacío y a la vez a un grado de concentración no experimentado con anterioridad: sólo tuve que cultivar un estado de quietud sintiendo a mis espaldas la apabullante fuerza del espectáculo de butoh japonés apuntalado por una deslumbrante tecnología escénica, pero sobre todo por la entrega de un grupo de bailarines que parecían más bien salidos de un



monasterio budista (bajo la dirección de Isamu Osuka, uno de los últimos discípulos de Hijikata) que finalmente hicieron cimbrar a la concurrencia.

Después de un año y medio de espera se fue configurando en mí un puente interior para prepararme al posible encuentro con los maestros Ohno –por supuesto, si era favorecido por la embajada japonesa–, hasta que finalmente la invitación llegó, pero no fue precisamente para ir a Yokohama al estudio de los Ohno, sino para ir a Yamanashi, a la granja de trabajo *Body Weather Farm* del maestro Min Tanaka y de su grupo Maijuku.

Lo recibí con sorpresa y agrado sin pensar en el resultado, conocía el nombre del maestro Min Tanaka por referencias, pero en realidad no sabía nada de él. Al inicio del proceso de un taller de verano en Japón de tres meses de duración en 1994, fui descubriendo que el curso estaba planeado básicamente para llevar al cuerpo y su interior a tocar sus límites, a romper sus inercias, a confrontarse con un cotidiano ajeno (y muchas veces opresivo), que era realmente el modo en que este grupo de japoneses, al mando de Min Tanaka, cultivaban su energía y alimentaban el espíritu en comunidad.

Considero que el objetivo del taller del maestro Tanaka se podía reducir a un solo cometido: aplastar el ego personal para hacer que el cuerpo claudicara, para que abriera realmente las puertas de lo oculto, de lo escondido en el inconsciente, justo gracias a la presión y disciplina férrea ejercida no sólo por él sino por cada uno de sus discípulos, que actuaban a la manera de capataces para que fuéramos a fondo.

Una vez asumida la dinámica de aplastamiento egocéntrico ejercida en las primeras semanas de intensa labor, nos preguntábamos –a esas alturas ya sólo quedaba la mitad del grupo original de bailarines del mundo invitados al taller–, qué era realmente y cuándo comenzaría el verdadero entrenamiento de butoh (como si se tratara en realidad de aprender una técnica de movimiento). Era obvio que estábamos viviendo en carne propia una más de las consignas del butoh japonés: llevar a las últimas consecuencias una acción y una intencionalidad hasta que quedara sólo lo esencial. Aquí puedo hablar simbólicamente de un proceso "alquímico" en el que desde lo complejo o superficial de nuestro ser habríamos de destilar para transformarnos hasta obtener una gota de pureza surgida en el interior; justo se trataba de ir ahí a través de las emociones y pensamientos exacerbados, del cansancio, de la rendición.

A lo largo del tercer mes de taller había en mí un estado de sumisión más aceptado, mayor claridad respecto a la atención que ponía en cualquier tarea al servicio del grupo, y justo ahí encontré otra confirmación en Japón: ponerse al servicio de los demás, reflejarse, sentirse, apoyarse mutuamente para "sobrevivir" desde la compasión convocada gracias a dichos estados límite.

El entrenamiento cotidiano en la comunidad de Min Tanaka estaba basado en un trabajo agropecuario, en el cuidado de campos de cultivo y de animales para el sustento de los mismos, poco a poco se fue incluyendo un entrenamiento físico distintivo de Min Tanaka, el MB, (*Muscles and Bones, Huesos y Músculos*), que definitivamente nos permitía mantener y regenerar nuestra energía pélvica-abdominal en conexión con el piso y a la vez el cultivar nuestro ser interior gracias al intercambio con los demás.

¿La sumisión, la aceptación, la rendición eran las formas de donde eventualmente surgiría el butoh? No lo podía precisar así, sin embargo fueron el medio por el que mi ser se aquietó, ya que intuía que algo más surgiría de toda esa dinámica aparentemente opresiva; pude pues mirar más allá de mis hábitos, de mis expectativas, de mis pretensiones artísticas y entregarme simplemente a una labor de atención a lo inmediato.

Finalmente me abrí a momentos de una conciencia expandida, asimilando estados de gran regocijo y paz interior, reconocí que las formas culturales y convencionales de aprender una técnica eran ajenas al sentido con el que esos japoneses proponían el ser y estar en el presente. Pero a su vez comencé a ubicar cuan fuertes eran los patrones de sometimiento al patriarca, al maestro, al "sensei", y a entender los estados de veneración, sin paralelo, que creo sólo haber visto en comunidades religiosas muy tradicionales en Occidente. ¿Cómo pueden ser aceptados dichos actos de sometimiento de no llevar sangre japonesa corriendo por las venas? Observaba los cuerpos japoneses moverse de un modo similar y reaccionar casi al unísono –lo cual podría resultar también atrayente–, por un lado con el refinamiento y sutileza al actuar con impecabilidad, gracias al control y la radical conducción ejercidas. Cómo poder interpretar esas maneras y comportamientos sino como resultado también de un devenir histórico de aculturación producto de siglos de doblegación.

Antes de concluir el ciclo con Min Tanaka, recapitulaba lo que tanto se nos decía sobre un estado de no identidad, de cultivar el ser anónimo, el vacío interior, el servicio a los demás, la fuerza expresiva de la inmovilidad, de soltar las máscaras y los egos, el detener las reacciones emocionales; todo aquello me recordaba también

preceptos budistas que seguramente eran vigentes para muchos de los japoneses que buscaban –como nosotros los visitantes–, el sentido del butoh en su propia tierra.
Al final de ese ciclo le correspondió a mi estado de rendición uno de regeneración cuando fui invitado a participar bailando en una pieza de butoh: *The Ancient Woman – La mujer antigua*, con el grupo Maijuku y al lado del maestro Min Tanaka y la maestra Isako Horikawa –que por cierto he de decir de su ser extraordinario tanto en la vida cotidiana como en la escena–, para finalizar el ciclo de trabajo en aquel arduo verano. Ahí, estando en Hakushu-cho comenzó a asaltarme la duda de qué es lo que realmente el butoh podía ofrecer en términos artísticos que no fuera resultado del sometimiento y restricciones en la vida cotidiana.

Me remonto una vez más a mi infancia y a la experiencias de mi juventud siendo testigo de las expresiones espontáneas emanadas del alma de la gente dispuesta a mostrarse en cualquier lugar, en mi pueblo Tlalpujahua, en las barriadas de la ciudad de México, en un ceremonial indígena, en un escenario convencional, en el estudio de los Ohno en Yokohama, en los campos de cultivo del *Body Weather Farm*, o en cualquier sitio donde se nos permita expresar lo que nos falta –desde el corazón–, lo que nos aflige, lo que nos desconcierta, lo que podemos alcanzar, en lo que queremos transformarnos, nuestros anhelos de bienestar, libertad y gozo.

A partir de ahí y desde 1994 se me abrieron también las puertas para encontrarme en distintas ocasiones a lo largo de 20 años con los maestros Ohno, tanto en Japón como en EE.UU., dejándome guiar por un camino sutil y femenino, mucho menos rígido o aplastante que con Min Tanaka y con Natsu Nakajima; en dichos encuentros constantemente pude divagar entre la oscuridad y la luz de mi interior. Las sesiones de trabajo en el estudio de los Ohno fueron para mí siempre un ritual: nada más lejos estaba la idea de participar de una clase técnica o en un entrenamiento de mecánica corporal para aprender a moverse según el modelo butoh.

Aunque muchos de los alumnos y discípulos japoneses de Kazuo Ohno lo imitaban, el básicamente propiciaba la conexión con la intimidad de cada ser en el sutil encuentro grupal dentro del salón de danza; lo anterior lo hacía mediante sugestiones poéticas o metafóricas, traducidas ocasionalmente al inglés, para que los participantes pudiéramos abrir nuestro interior y bailar “libremente” desde nuestros espíritus en ese espacio íntimo de cofradía. Finalmente estábamos convocando la energía colectiva de la que muchas veces él se valía para ofrecernos su danza, conmoviéndonos al compartir con todos ese llamado misterioso y mágico con el que se cerraba cada sesión, sin mayor pretensión, sólo poniendo en juego su precaria movilidad, a la vez extraordinaria y humilde, producto de su larga y profunda transformación en la vida, habiendo ejercido también los roles de padre, esposo, soldado, maestro de atletismo y al final de su vida convirtiéndose en uno de los pilares del butoh japonés.

Quedará siempre en mi memoria como los Ohno se compartieron desde un estado de desapego material y corporal, en donde aún el cuerpo trastabillante de Kazuo podía sostenerse gracias a su inocencia, de donde surgía esa expresión mística que no era otra cosa que la apertura de su alma frente a nosotros, frente a un intercambio del que seguramente también él se alimentaba.

En alguna ocasión, cuando alguien le preguntaba a Kazuo Ohno cuál era la clave, el camino, el método para destapar ese interior y su aspecto mágico, él respondía sólo diciendo que quizás el entrenamiento estaba más en la vida diaria como una práctica para la conciencia que únicamente para el cuerpo físico, que residía en la atención y energía entregadas a cada simple acto de la vida, al hacer cualquier tarea, por ínfima que fuese pero con la máxima impecabilidad, en el intento de mirar lo cósmico, divino o extraordinario, sobre todo en aquello que aparentemente no tiene relevancia en el mundo material de nuestra existencia.

Años después de su encuentro, conversando con compañeros de danza y de vida, hemos hablado de si tenemos realmente que seguir cultivando el espíritu y el ser interior con mayor paciencia hasta llegar a la ancianidad para realmente entonces expresar con profundidad el misterio que nos habita, desde nuestro propio silencio o vacío –ajenos a los cánones de eficiencia y vitalidad corporal tan cotizada en el mundo de la escena hoy en día–; creo que el ejemplo de Kazuo Ohno habría de ser suficientemente inspirador para que muchos bailarines jóvenes o no tan jóvenes pudieran seguir cultivando algo que no puede fingirse, imitarse o ajustarse como si se tratara de una nuevo atuendo, y que es desde mi opinión el sustento sagrado de la danza.

Considero que los Ohno representan el lado más abierto y universal del butoh japonés, que además transmitieron y legaron a la humanidad en su peregrinar por el mundo, ofreciendo a través de la metáfora de la vida efímera de una flor un símbolo de la transformación, del ciclo de vida y muerte, de la sustancia anímica que nos conforma y nos permite a los seres humanos evolucionar al generar una alta vibración surgida en nuestros corazones.

Desde 1996 he venido compartiendo una propuesta de exploración creativa que al principio tuve que nombrar como Butoh Ritual Mexicano al ser invitado a participar en diversos eventos o festivales de butoh dentro y fuera de México (Alemania, Francia, España, Canadá, Brasil, Nueva Zelanda, pero principalmente en los Estados Unidos). Asumí el uso del término butoh sin la pretensión de representar realmente al butoh de México; en los 90 habíamos sólo algunos "bailarines" mexicanos intentando ahondar en el butoh japonés desde nuestra peculiar aproximación.

Desde hace un par de años he decidido continuar compartiendo una práctica para favorecer la liberación de nuestra expresión corporal creativa dentro de un contenedor más amplio y holístico –para la gente interesada justo en ir más allá de una forma artística preestablecida o de moda–, pero sí basada en la manifestación auténtica y esencial del ser; sigo usando las siglas BRM con otro significado: *Body- Ritual - Movement* que en español podría traducirse como Movimiento Ritual del Cuerpo o bien como Movimiento del Cuerpo Ritual.



Siempre he tenido claro que la creatividad del ser humano puede significar una inspiración para otros, pero que asumida en el terreno transpersonal tiene que ver con un acto ritual de llamado, de rendición y de manifestación hacia un colectivo. Como lo he dicho hasta aquí, fui testigo de la extraordinaria expresión de los maestros Ohno, de Natsu y su compañera Yuriko, de Min Tanaka al lado de Hisako Horikawa y realmente he encontrado en todos –en algún momento–, un sentido de plegaria que nos puede resultar más familiar a los mexicanos a partir de la religiosidad heredada y de nuestras costumbres aún vigentes, que al convocarla desde la energía en comunidad se vuelve también un ritual de agradecimiento y celebración a la vida.



El mecanismo básico en el aprendizaje del ser humano durante su infancia tiene que ver con la imitación –creo que es el modo más eficiente de aprender algo–, sin embargo, sigo observando que muchos seguidores del butoh japonés, no sólo en Mexico, se conforman con ello, buscando en algunos casos sólo la pertenencia o el reconocimiento del gremio de butohkas, adoptando amaneramientos corporales que podrían distinguirse superficialmente como formas butoh; pero cuando sabemos que el butoh japonés ha sido resultado de una complejidad de condiciones, que involucran obviamente un espacio e influencia geográfica tan especifica como la del archipiélago japonés y de sus bastas raíces culturales –incluyendo sus tradiciones chamánicas–, entonces creo que habría que reconsiderarlo. En el caso de lo que comúnmente se denomina como danza

butoh me pregunto: ¿podría suceder lo que sucede al ver una buena ejecución de ballet frente a un remedo de ballet? ¿Quién tendría que dictar los parámetros para saber si una danza es butoh o es un remedo del butoh japones?
Reconozco por encima de todo que hay una conexión entre las dos culturas México-Japón, siendo un factor de hermandad entre ambos pueblos que en los dos se ha venerado a la Tierra y al cosmos desde el pasado ancestral; y definitivamente considero que esto es uno de los motivos por los que los butohkas japoneses siguen también visitando a menudo nuestras tierras latinoamericanas.

Sé que gracias a los encuentros con los guías japoneses pudo mi ser alimentarse para intentar de una manera distinta –no butoh y no japonesa, pero tampoco mexicana, porque más bien invoco la universalidad del ser humano más allá de las fronteras impuestas a partir de conquistas sangrientas–, el favorecer la expresión profunda desde el interior de cada cuerpo con quien he tenido el privilegio de compartir la vida y la danza en los últimos 25 años; estoy hablando de la expresión de ese estado de gracia natural de cada uno de los humanos, con nuestros respectivos orígenes y derroteros culturales; creo que ese estado de expresión infinita del ser es lo más valioso con que contamos y que ha de estar al servicio de los demás, procurando una alta vibración y siendo impulso, a la vez que reflejo, para nuestra sanación y evolución colectivas.

La escena contemporánea en el mundo se ha abierto a todo tipo de expresiones, incluyendo las más extravagantes y decadentes, como parte de una tendencia mercantil que favorece el hiper consumo artístico, desde donde se establecen directrices y se sostienen paradigmas anquilosados, basados principalmente en las diferencias entre el artista y el espectador, el que tiene y el que no tiene recursos para pagar por ver grandiosos espectáculos, el que se exhibe y el que observa, el que está en un pedestal porque se ha preparado y el que quisiera alcanzarlo pero no puede; entonces quizás y a manera de protesta cualquier persona merece subirse a un escenario para mostrarse, para demandar desde un ego aplastado, ser visto y reconocido.

Considero que todos los seres humanos tendríamos el derecho social de ser artistas y gozar de la creatividad colectiva en un ambiente no determinado por la manipulación mercantil, y justo en ese sentido creo que la concepción predominante del butoh en la actualidad tiene que ver con que cualquiera tiene el derecho y la posibilidad de bailar butoh, porque finalmente todos somos raros, o inadaptados, o anormales, o disfuncionales, o rebeldes y entonces tenemos derecho a expresarlo; creo que esto refleja en buena medida nuestra decadente realidad colectiva en donde sabemos que en el interior de cada cuerpo hay una voz inconforme con la vida, que con impotencia grita y se quiere salvar de permanecer en la sombra.

Y está claro a estas alturas que no puedo referirme al butoh ni como una técnica, ni como un estilo, ni como un nuevo lenguaje codificado, ni como una propuesta filosófica; entonces creo que está por demás pretender reducir el uso del término butoh a una manera extravagante de expresarse, donde cualquier amaneramiento corporal podría encajar. Considero que podríamos resignificar el término butoh y usarlo sólo como un símbolo que represente el acceso a ese espacio sagrado de nuestros cuerpos y mentes, a la psique y al alma, para desde ahí poder exponernos con mayor nitidez. Podría decirle a los jóvenes inquietos por el destino y el uso de su energía corporal que si buscan explorar los espacios de la sombra, del inconsciente –lo cual puede ser muy útil al igual que delicado–, lo hagan con la ayuda de un guía enfocado en la psique.

Que el exponer nuestro interior con su intimidad no necesariamente va a resultar en un acto creativo o artístico; creo que sí es necesario y relevante compartirnos frente a otros para descubrir y reconocer lo que no alcanzamos a ver de nosotros mismos, pero que es parte de una tarea más universal y humilde antes de nombrarnos artistas. Y que es igualmente valioso conducir o canalizar nuestra fuerza espiritual-sagrada para encontrar alternativas en su expresión, más allá de cualquier dogma, sea religioso o artístico. Hay mucho por hacer en el plano individual de evolución para que se afecte el inmenso espacio de la conciencia colectiva, un gran camino que recorrer y múltiples heridas que sanar; creo que el poder expresivo del cuerpo seguirá siendo –siempre y cuando no nos volvamos autómatas–, nuestro punto de partida y el lugar de arribo para decir que seguimos evolucionando en conjunto y al cuidado de todos.

Desde mi experiencia de vida puedo concluir diciendo con toda claridad que las formas estilísticas, los lenguajes corporales establecidos, las técnicas, los métodos para acceder a nuestro interior, los textos, los símbolos y las metáforas del butoh japonés, han de verse como recursos al servicio de nuestra expresión y no al revés; potencialmente cada ser humano desde su sitio es un eslabón más en la cadena evolutiva, que se activa primero gracias a su manifestación individual para después descubrir la fuerza de la integración con los demás, de lo cual el pueblo japonés ha sido un claro ejemplo para el resto de la humanidad.

BRM, movimiento ritual del cuerpo,
Tlalpujahua, Michoacán, 22 de mayo del 2018



la libertad DE LA OBSCURIDAD

POR **BEATRIZ CRUZ**

(CODIRECTORA, COREÓGRAFA Y BAILARINA DE LA COMPAÑÍA PÁJARO DE NUBE)

Al hablar de mi trabajo no sólo estoy hablando de mi profesión sino de mi camino de vida, de mi camino de transformación, de la búsqueda de la luz y la obscuridad que habitan en las profundidades de mi ser y sobre todo del encuentro con la "libertad", la libertad de ser yo misma y al mismo tiempo borrarme, desaparecer, atreverme a ser quien nunca he sido.

"La libertad que no es locura ni desenfreno, sino alabanza y respeto"

Mauro Kunzt

Estas posibilidades sólo las pude encontrar cuando conocí la danza butoh y la danza experimental (1999) que en mi caso van siempre unidas y son la base fundamental de mi quehacer, las cuales me han permitido explorar y acceder a un ilimitado y basto universo de movimientos, sensaciones y experiencias, y me han dado herramientas para alcanzar estados profundos de conexión mente, cuerpo y espíritu, en la escena y en la vida.

A través del butoh descubrí también que una de las cosas primordiales y a la vez más difíciles para la escena es la transformación y cómo para lograrla tienes que dejar de lado tu yo cotidiano, social, individual, encontrar la neutralidad dentro de ti... borrarte y regresar al cuerpo original en una larga caminata ancestral, eterna, en donde el tiempo se hace elástico y tú ya no eres "alguien" sino "algo" que es movido desde tiempo atrás.

Es entonces cuando tienes el "cuerpo vacío", que logras contactar con una parte pura, llena de inocencia,



MEMORIAS DEL VIENTO. JAIME MARTIN

espontánea e intuitiva, lo que se vuelve esencial para que la danza pueda surgir desde las profundidades escondidas del cuerpo. Ahí es donde comienza la transformación y esto, como una vez comentó el gran maestro Akira Kasai, puede llevarte toda una vida, mientras tanto sigamos en el camino.

Mi proceso creativo se da por un impulso interior a partir de emociones generadas ya sea por una idea, una pintura, un poema, un texto, una música, etc., que me llevan a una investigación profunda, hasta el punto de la obsesión. Podría decir que es un viaje interior que me confronta, me cuestiona y me lleva a mirar las cosas desde otra perspectiva más allá de lo cotidiano, "transformar el mundo real en un mundo onírico; dialogar con la realidad a través del cuerpo y el espíritu".

El proceso mismo marca su tiempo (pueden ser meses o años) y no es estático sino mutable y en continuo movimiento dentro de una dinámica de permanente afinamiento y evolución, para armar y entretejer en una especie de narrativa (no necesariamente lineal) todas las ideas y contar una historia.

Estas historias nacen de los sueños, de la infancia, de mis "abuelas", de recuerdos que nunca he vivido, de memorias que han estado ahí desde siempre: de un árbol, de una sombra, un animal, una pesadilla, una muñeca antigua, una mujer pájaro, la vida, la muerte, un río o el viento. Me gusta crear historias "vivas" como las ramas de los árboles o las olas del mar que van y regresan, nunca de la misma manera. Historias que lleven a otro plano la realidad, tomando prestado para ello el lenguaje poético, simbólico y arquetípico, lo que permite tanto al creador, como al intérprete y al espectador conectar con su naturaleza humana universal.

En este viaje/proceso, quien interpreta es igual de importante que el que crea, ya que está colaborando en la creación de la propia obra al dejar fluir su memoria emocional, sus vivencias, su propia historia para encontrarse con su personaje y apropiarse de él. Más allá de la sola repetición de movimientos o ideas, transmuta la energía física en energía cargada de significado; por tanto busco a un intérprete que pueda jugar como un niño, que acceda a dejar de lado su ego, que esté dispuesto a contactar con la obscuridad y los misterios que habitan en las profundidades de su cuerpo, que sea libre y pueda mostrarme la belleza de su alma.

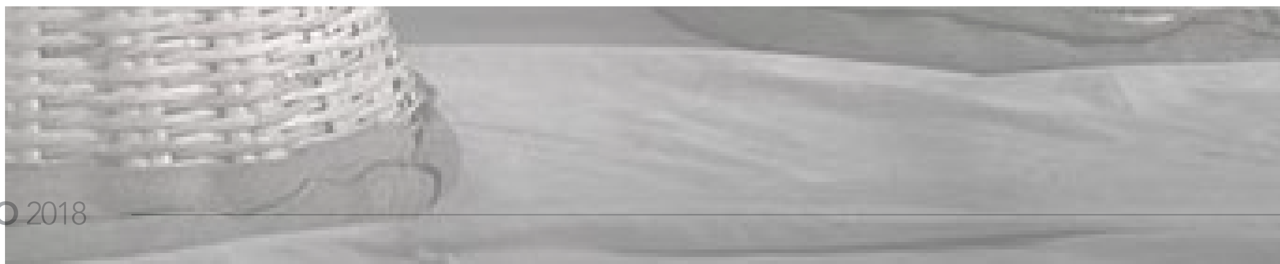
No imagino la creación sin poesía, ya que ésta resume la belleza del mundo a través de la metáfora.


MEMORIAS DEL VIENTO. JAIME MARTIN





TRÍPTICO DE SOMBRAS. MARCOS GARCIA





PIEDRAS DE AGUA. VERA GALLEGOS



MEMORIAS DEL VIENTO. JAIME MARTIN



de ida Y VUELTA

POR LOLA LINCE

El tiempo presente y el pasado
están tal vez ambos presentes en el tiempo futuro
y el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado
si todo tiempo es eternamente presente
todo tiempo es irredimible
T. S. Eliot

Cuando miro hacia atrás, muy atrás, y era una jovencita en busca de no sabía entonces qué, observo que siguiendo mis impulsos e intuiciones llegué al campo de la danza. Eran los 80 y acababa de mudarme de la ciudad de México a Guadalajara con un bebé y un compañero –con el cual, estoy segura, pagué, saldé mi karma y hasta aboné para la próxima vuelta.

A unas semanas de haberme instalado en una linda casa frente a un parque lleno de eucaliptos cuyo nombre me sedujo: Parque de las Estrellas, me decidí a ver que había en la TV local y lo primero fue un personaje llamado Don Carmelo, sombrero y toda la cosa, que anunciaba en ese momento la Academia del Ballet Guadalajara, dirigida por Alex y Violette Zybine, y el menú que ofrecía. Me interesé por las clases de movimiento libre, pues desde niña bailaba de manera espontánea, por puro gusto; luego me hice fan de Isadora Duncan y sentía en mí algo interior que demandaba cabal expresión a través del cuerpo.

Me preparé para inscribirme en la academia, me hacía gran ilusión la posibilidad de darle cuerpo, forma, a eso que me habitaba y se evidenciaba en el flujo libre del movimiento. Me preparé con el esmero y nerviosismo que lo hice cuando de niña fui por vez primera al parvulario. Entonces, recuerdo, me costaba conciliar el sueño y una mezcla de sentimientos encontrados me atravesaban... Era dejar un lugar seguro, mi casa, y enfrentarme a algo desconocido que me causaba una gran inquietud, mezcla de temor y curiosidad. El mismo sentimiento se hizo presente a manera de sensación corporal –eso que tan bien saben guardar nuestros cuerpos– la noche antes de ir a inscribirme a la academia. Me sentía igual que cuando era niña y me costaba conciliar el sueño por mi primer día de clase.

Llegué a la academia. Una serie de niñas dejaban los vestidores, había mucha gente entrando y saliendo. Unas adolescentes se desbordaron desde otro salón… Y yo, muy decidida, emocionada, me inscribí y tomé mi primera clase de movimiento libre. Recuerdo el salón, el piso, las barras, los espejos, la agradable temperatura de esos días otoñales. Me fui hasta atrás, me sentía como en el primer día de clase en la primaria. De repente entró un chico muy delgado y comenzó a moverse con el ritmo de *Saturday Night Fever*... Intenté seguir las consignas pero



ENTRE SUEÑOS Y FLORES. COREOGRAFÍA Y FOTO DE VÍCTOR MANUEL RUIZ

la verdad es que sentía una gran desilusión. Tenía la idea romántica de encontrar Guía (así, con mayúscula) a sabiendas que las guías son en realidad caminos de vida, saber de salvación... Yo pretendía encontrar una en ese momento en que los caminos parecían haberse angostado y la crianza de mi hijo era mi objetivo central.

Salí de clase llena de frustración y pregunté a la secretaria si se me podía devolver el dinero adelantado. En ese momento se acercó un hombre: pantalones de lycra marrón, ojos de un azul profundo, mirada intensa y dulce, y peluquín al estilo de The Beatles en las portadas de sus primeros discos. Me inquirió sobre el problema. Le expliqué brevemente que la clase no era lo que yo esperaba. Me preguntó qué era eso y le dije sin titubear que quería hacer arte. Me miró muy sorprendido y contestó que si lo que quería era hacer arte tenía que empezar por tomar clases de ballet, ya después de unos años podría bailar lo que quisiera. Accedí, aunque no iba por allí mi interés: nunca me había interesado el ballet.

Dos días después estaba en el mismo y espacioso salón rodeado de un hermoso patio pensado como el área para el público de los recitales escolares. Allí estaba tratando de copiar lo que hacía la chica delante de mí en la barra, allí estaba, tomando mi primera clase de ballet. Nunca se me ocurrió que a partir de aquella primera clase con mallas rosa, payasito negro y un chongo del que a la primera vuelta volaron por el aire todos los pasadores, aquel salón se iba a convertir en mi segunda casa, mi lugar de descubrimiento, de enfrentamiento, de apertura, de grandes afectos... Tal fue mi nacimiento a una *Vita nuova.*

Las horas se deslizaban insistentes, imparables..., las semanas los años, haciendo pliés, grand pliés… Disfrutaba los giros, la sensación de embriaguez que provocaban, la cadencia en el fraseo de un encadenamiento de pasos que me lanzaban al espacio, y yo decidida. Supe desde mi primera clase que allí estaba mi destino.

Lo cierto es que nunca pensé en la danza como una profesión. Para mí era y es mi vida, lo que me libró de tirarme de un edificio como lo hizo mi hermano. Una ardua aventura eso de volvernos cuerpos, esforzado proceso de este *Bodily Becoming*, como tan puntualmente lo nombra Kimerer L. Lamothe en su ensayo *Nietzsche's Dancers.* ¡Cuántos años desde entonces, cuántas estaciones, cuánta experiencia en la planta de los pies, cuánta memoria en mis huesos, músculos, cuánto gozo y desazón en esto que se volvió un viaje! Un largo viaje espiritual.

Llegué pues, aunque tarde, a convertirme en una *ballerina* y empecé a debutar como solista en la Compañía de Ballet de Bellas Artes de Jalisco. Sin embargo el idilio con esta forma artística terminó. Duró lo que tenía que durar, porque, en fin, sentía que la forma ya no me satisfacía. Había otra cosa, más urgente, dentro de mí que empezaba a empujar hacia afuera.

Y llegó el día, después de años de entrega total a la disciplina del ballet, en que me percaté que mi cuerpo estaba completamente condicionado a moverse sólo dentro de los códigos de la danza académica. Había pulido la armadura pero había sofocado el alma. Sentía que, paradójicamente, había perdido algo que me movía cuando era niña, estado que encontré patético. Entraba en el territorio simbólico de un conflicto original en nuestra cultura occidental y en otras; una constante que atraviesa grandes civilizaciones y culturas de la antigüedad. Me refiero a la caída, el accidente que nos hizo perder el paraíso: conocimiento *versus* inocencia.

Y comenzó el sucederse las preguntas, las más inmediatas, que vuelven insistentes y se van, como: ¿Qué es la danza? Y resonaba en mí la afirmación de Ciorán en *La esencia de la gracia* en el sentido de que "toda gracia es un vuelo, una voluptuosidad de la elevación". ¿Cuál era el valor estético de subir o no las piernas? Me sentía atrapada en un laberinto. Por un lado pensaba en las horas interminables de entrenamiento para adquirir un bagaje, un vocabulario, una técnica, y por otro sentía que eso condicionaba mis respuestas corporales a vocabularios y formas determinadas –y esto me impedía escuchar lo que mi cuerpo intentaba empujar hacia afuera.

La pasión y el gusto por conocer y experimentar otros estados del cuerpo me llevaron a degustar diversos lenguajes en el terreno de la danza, pero seguía en el flirteo entre el ballet y los vocabularios aprendidos, siempre insatisfecha, sin la posibilidad de perderme verdaderamente para poderme encontrar. Empezaba a sentir aversión contra las técnicas que doman nuestro cuerpo-mente, con su carácter invasivo e impositivo, y contra las formas no sólo cómo moldean nuestro cuerpo-mente sino cómo transforman nuestra relación con el entorno, con el mundo. Pero me negaba a dejarlas.

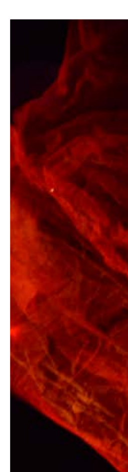
En este estado de crisis, de fuerzas opuestas que me tenían totalmente tomada, varada, sobrevino el accidente, un accidente fatal, en el que pude morir. Era la mañana de un 20 de noviembre, día en que se celebra la Revolución mexicana. Tenía ensayo con el Grupo Integración, del cual, en ocasiones, como solista formaba parte, y que



LAS HISTORIAS DE KOMACHI : (2009)
AUTOR: NATSU NAKAJIMA
INTÉRPRETE: LOLA LINCE
FOTO: CHRISTA COWRIE

LAS HISTORIAS DE KOMACHI : (2009)
AUTOR: NATSU NAKAJIMA
INTÉRPRETE: LOLA LINCE
FOTO: CHRISTA COWRIE

ESTUDIOS Y FRAGMENTOS SOBRE EL SUEÑO (2012)
AUTORES: LOLA LINCE Y NATSU NAKAJIMA
FOTOS: ALFREDO PÁSTOR Y CHRISTA COWRIE


ESTUDIOS Y F
AUTORES: LO
FOTOS: ALFR


ESTUDIOS Y F
AUTORES: LO
FOTOS: ALFR


FRAGMENTOS SOBRE EL SUEÑO (2012)
LA LINCE Y NATSU NAKAJIMA
EDO PÁSTOR Y CHRISTA COWRIE


FRAGMENTOS SOBRE EL SUEÑO (2012)
LA LINCE Y NATSU NAKAJIMA
EDO PÁSTOR Y CHRISTA COWRIE

dirigía Pablo Serna en la escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Guadalajara. Íbamos a participar en algún coloquio en el entonces Distrito Federal.

Mi amiga Cesarina llegó ese sábado a tomar café, pues los sábados solíamos hacerlo juntas. Gentilmente se ofreció a llevarme a tomar el autobús, llamado par vial, en la calle de Hidalgo, para llegar a tiempo a mi ensayo. Se estacionó en una callecita transversal muy poco transitada. Vi que venía el camión, abrí la puerta del auto y salí corriendo. De pronto sentí el golpe en mi lado derecho, y súbitamente como si toda la electricidad se me saliera del cuerpo, mis zapatillas volando por el aire, mis calentadores y el granulado del pavimento muy cerca y muy negro y muy grande, y un retrovisor en la mano mientras un auto hacía eses y se alejaba a toda velocidad. Recuerdo el letrero de la calle: Severo Díaz. Un médico abrió la puerta de su casa y corrió a levantarme del piso cuando vi mi pie desprendiéndose de mi pierna y sólo dije: “Sangre Rh Negativo tipo A”. Luego el camino, infinito, al hospital.

Hago una pausa...Vinieron los días que (tal como el nombre de la susodicha calle) fueron muy severos. En mi viaje simbólico me digo que fue la transición entre el infierno y el purgatorio. Sin poderme mover en absoluto durante casi un año, tuve entonces la oportunidad de contemplar y recibir el mundo con una claridad sobrecogedora. Me seguía preguntando no sólo qué es la danza sino asimismo sobre la naturaleza del amor, y si para que este amor, este “Sentir Iluminante” (María Zambrano) se manifieste es condición necesaria el silencio, el recogimiento, el vaciarnos, crear un hueco grande y así hacerle lugar, darle cabida. Y si desde ese fondo amoroso, desde allí, puede nacer la danza, la originaria, la que nos habita y se repliega en algún lugar oscuro dentro de nosotros, la que nos hizo crecer en la entraña materna y guardar memorias de días dorados...

Entonces fue que apareció mágicamente otra puerta, otro umbral que, no sé por qué pero tenía la sensación de que, aunque desconocido, ya había estado allí. En mi convalecencia, con negros augurios de parte de los doctores que consultaba acerca de si podría o no caminar –sí, caminar, bailar imposible–, me acerqué a tallerear

con Ricardo Yáñez, quien manejaba por ese entonces en Guadalajara el Taller para la Escena de Creación. Empecé a moverme por la energía de las palabras desde otro lugar, y me di cuenta que como cuerpos todos somos *Metaphor Makers*, por usar un término nitzscheano.

Fue muy revelador cómo las palabras te hacen bailar y generar sentido, cómo generan la forma y la dotan de contenido como númenes sagrados. Yo hacía mis pininos entre poetas de altos vuelos pero me permitía ese espacio ir de la palabra al cuerpo y del cuerpo a la escena. Allí nacieron mis primeras creaciones, mis bocetos, mis garabatos. Recuerdo que nos presentamos en una FIL con un proyecto de Ricardo que se llamó *Sin sosiego* y que era el resultado de tallerear durante un buen rato con la obra de Juan Rulfo *Pedro Páramo*. En él trabajé un texto escenificando a Susana San Juan que tuvo un buen recibimiento entre los poetas tapatíos. Una Susana San Juan convaleciente, que apenas podía dar unos pasos. Por eso todo se desarrollaba en una silla, como si la silla fuera la casa, la infancia, el jardín donde el eros se potencia y alza el vuelo.

Así empezaron mis primeras exploraciones y casi en la imposibilidad de usar las piernas descubrí la potencia expresiva de diferentes segmentos y partes del cuerpo. Entonces en el taller de Ricardo nació otra piececita que resultó muy sanadora a partir de un texto que escribí en el mismo taller, *Cicatrices*. Paloma Martínez me apoyó con su dirección y su invaluable guía en esa etapa de intenso aprendizaje. Años interesantes donde la multidisciplina se produjo de manera espontánea, pues el acercamiento con los pintores y los poetas tapatíos fueron detonantes decisivos en mi búsqueda creativa.

Esto me llevó a enfrentarme a mí misma y a decidirme a buscar y a hurgar dentro de mí qué era eso que demandaba expresión y cómo darle forma. Me alejé de los vocabularios aprendidos con la consigna de adentrarme en el terreno de la experimentación para desde allí generar una plataforma que me permitiera entablar nuevas relaciones con los factores que dotan al movimiento de su cualidad expresiva, y de explorar otros estados del cuerpo; de recuperar la inocencia perdida entre tanto trique y vocabularios caducos. Años de gran incertidumbre y de efervescencia creativa donde tuvo lugar lo que llamo "el sueño sanador", pues después de una larga convalecencia y, como decía, malos augurios sobre mi pierna derecha, fui curada por el poder de un sueño: me acosté una y me levanté otra.

Y de allí, en esa etapa, llegaron nuevos cómplices, "viajeros de la velocidad" los llama E. Barba, insatisfechos siempre y, como yo, en marcha. Con esta *troupe* compartía mi necesidad, mis obsesiones, la vida. Llegaban con hambre de otra cosa, que no fueran los lenguajes aprendidos. Se interesaban en la experimentación y la búsqueda de un algo informe para darle forma. Susana Barrera, Gabriela Aguilar, Gabriela Cuevas, Alfonsina Riosantos, Beatriz Cruz, fueron el primer *crew* de esta etapa de efervescencia total; después se sumaron otros y otros más, y me preguntaba cómo nombrar nuestra actividad, lo que hacíamos, y términos como "moderno" o "contemporáneo" no cuadraban, y me dije: pues "experimental, danza experimental, eso".

Sin querer queriendo, en esta etapa de experimentación total fui encontrando algunos hilos para ir tejiendo y construyendo una plataforma desde la cual poder adentrarme en aguas profundas. Me preguntaba si algo de esto podría ser transmitido a otro y cómo, de qué forma transmitir un conocimiento tácito. ¿Cómo bailar? ¿Qué bailar? ¿Para qué bailar? ¿Se puede enseñar realmente a alguien a bailar?

Hago otra pausa...Entonces mi encuentro con el butoh a través del cuerpo de Natsu Nakajima. Recuerdo que leí en *La Jornada* que Abraham Oceransky invitaba a la comunidad de las artes escénicas mexicanas al taller de dos semanas que daría la legendaria luminaria del universo de la danza butoh, Natsu Nakajima en Xalapa, Veracruz. Me gustó que fuera una convocatoria en donde no había esa ruptura entre danza y teatro. El menú del taller me pareció interesante, aunque no tenía ni idea qué era el butoh.

Llegué a Xalapa un domingo lluvioso de junio de 1995. Tuvimos un acercamiento con Natsu esa tarde. Contestó algunas preguntas de quienes participaríamos en el taller al día siguiente, y brevemente habló sobre el nacimiento del butoh en Japón y de sus maestros Hijikata Tatsumi y Ohno Kazuo. Me interesé vivamente en los fundamentos que nos comunicaba Natsu sobre las distintas vías para llevar al cuerpo al estado de danza de estos visionarios: Hijkata a través de anotaciones, palabras que contienen en ellas mismas la carga numínica y metafórica que generan la forma y el estado de danza. Ohno, bailarín único y dotado de un lirismo excepcional a través de la improvisación –"los dos universos que amo", me dije.

Quiero subrayar que el encuentro con Natsu me abrió otro umbral, otra puerta, un nuevo paradigma. Recuerdo que cuando hizo una breve improvisación en el estudio de Abraham, se me reveló "Eso", y me vino Ciorán de nueva cuenta, y me dije: "la esencia de la gracia"; y en otra ocasión vi el amor, el sentir iluminante atravesando su ser, y me dije: Eso. Eso es lo que ando buscando. Gracias, Natsu, por confirmarme que eso nos habita y


APUNTES DE VIAJE. 2012. FOTO CHRISTA COWRIE



LAS MÁSCARAS DE LILITH (2013)
AUTOR: NATSU NAKAJIMA Y LOLA LINCE
FOTO: CHRISTA COWRIE



que hay que preparar el terreno para que se manifieste y que aquello de lo que hablaba Paul Klee en su diario: “Poca ciencia nos quita la inocencia, pero mucha nos la regresa”, era una realidad en el territorio del cuerpo.

No, no podría explicar por qué, o cómo fue que sentí esa conexión con la sensibilidad de Natsu y su imaginario poético. No lo sé. Pero a partir de entonces el viaje es totalmente consciente y despierta, y me gusta esa imagen del monje Zen que dibuja un círculo con su pincel: en eso está la impronta de su alma.

Ya han pasado más de 20 años desde el encuentro con Natsu. Y Natsu viene y va, como *master* y gurú, como amiga, colaboradora, directora artística de varios proyectos. Esa guía que buscaba en mi primera clase de movimiento libre… la encontré. Seguimos trabajando juntas, compartiendo sueños, descubriéndonos en este interminable proceso de volvernos cuerpos. Hay puertas que culturalmente nos separan, y no pretendemos cruzarlas, sería imposible, pero abrimos una que es universal y es nuestro cuerpo.

El último proyecto en colaboración con ella es *La caída* (2017). En *La rosa de Paracelso* dice Borges que la caída no es otra cosa que no darnos cuenta que estamos en el paraíso...Y así pues, aquí estoy, no sé en qué punto del camino, que no es en línea recta. Estoy en mi principio, llena de preguntas, en otra estación, con otros cómplices, amorosos, creativos...

Lo que llamamos principio es con frecuencia el fin
Y llegar a un fin es llegar a un principio

T. S. Eliot

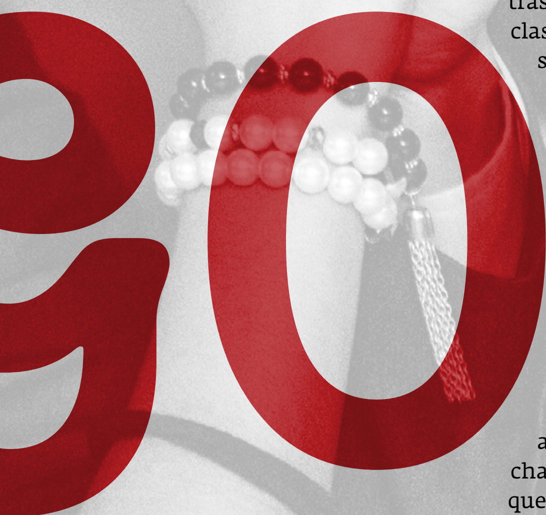
Valenciana, Guanajuato,
a 15 de abril de 2018.

REPORTAJE **F**

OTOGRÁFICO

POR **SANDRA HORDÓÑEZ**


Tang



El tango, ese baile sensual que requiere abrazar a la pareja con la cual se establece una relación emocional, cuerpo a cuerpo, para bailar a ritmo de bandoneón, llegó a nuestro país desde el Río de la Plata. El gran compositor Enrique Santos Discépolo dijo del tango que es "un pensamiento triste que se baila". El tango es un baile del pueblo, de aquellos que llegaban a Argentina y Uruguay buscando la tierra de las oportunidades. Es un baile que se supone nacido en el puerto, por ello las letras del tango están hechas con "lunfardo", un dialecto de las clases bajas, de marinos y maleantes, para que nadie ajeno supiera lo que se estaba hablando. "Atorrantes", "chantas" y "bacanas" abundan en las letras de los tangos, así como amores mal habidos con mujeres de dudosos pasos.

En sus inicios, el tango fue mal visto por las clases altas porque era un baile de la periferia, de los pobres. Se bailaba en los suburbios, en los prostíbulos, en puertos y cárceles. Las influencias musicales del tango son múltiples, desde la tradición criolla, la africana y la de los muchos inmigrantes que llegaron al sur del continente.

Gracias a la radio, el tango tuvo una amplia difusión y aceptación en México. En la década de 1930 se podía escuchar a los grandes artistas rioplatenses cantar famosos tangos que fueron del gusto de la sociedad mexicana. Hoy el tango es símbolo de esa cultura sudamericana y se baila en muchos países del mundo. En México hay diversos lugares en donde poder aprender este baile y entregarse a su sensualidad. Este reportaje es un ejemplo de ello.

Agradecemos el apoyo de los maestros Paco Barrón y Luis Alberto Fonseca, así como a la milonga del Bar Arrabalero por su apoyo para la realización de este reportaje.





















































































CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

INBA

SECRETARÍA DE CULTURA

María Cristina García Cepeda
Secretaria

Saúl Juárez Vega
Subsecretario de Desarrollo Cultural

Jorge Gutiérrez Vázquez
Subsecretario de Diversidad Cultural y Fomento a la Lectura

Francisco Cornejo Rodríguez
Oficial Mayor

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Lidia Camacho Camacho
Directora general

Roberto Vázquez
Subdirector general de Bellas Artes

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador nacional de Danza

Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas



cambios INBA 01800 904 4000 - 5282 1964 - 1000 5636







www.cultura.gob.mx www.gob.mx/mexicoescultura www.inba.gob.mx